

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

Pâmela Leão Freire

**A MÁQUINA MOEDORA DAS GENTES: A RELAÇÃO ENTRE O
HOMEM E A MÁQUINA EM ALGUNS CONTOS DA LITERATURA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Santa Maria, RS
2023

Pâmela Leão Freire

A MÁQUINA MOEDORA DAS GENTES: A RELAÇÃO ENTRE O HOMEM E A MÁQUINA EM ALGUNS CONTOS DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari

Santa Maria, RS
2023

FREIRE, PÂMELA
A MÁQUINA MOEDORA DAS GENTES: A RELAÇÃO ENTRE O HOMEM
E A MÁQUINA EM ALGUNS CONTOS DA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA / PÂMELA FREIRE.- 2023.
96 p.; 30 cm

Orientador: Lizandro Carlos Calegari
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2023

1. Literatura contemporânea 2. Homem 3. Máquina 4.
Contos I. Calegari, Lizandro Carlos II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, PÂMELA FREIRE, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

PÂMELA LEÃO FREIRE

A MÁQUINA MOEDORA DAS GENTES: A RELAÇÃO ENTRE O HOMEM E A MÁQUINA EM ALGUNS CONTOS DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovada em 15 de junho de 2023:

Lizandro Carlos Calegari, Dr. (UFSM)
(Presidente/ Orientador)

Arnaldo Franco Junior, Dr. (UNESP)

Luciana Ferrari Montemezzo, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2023

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Maria e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, que possibilitaram a realização deste trabalho.

Ao meu orientador, professor Lizandro Carlos Calegari, por todos os ensinamentos compartilhados ao longo destes anos, pela paciência, calma e receptividade.

Aos professores Arnaldo Franco Junior, João Luis Pereira Ourique e Luciana Ferrari Montemezzo, pela disponibilidade em ler o meu trabalho e aceitar compor a banca examinadora.

RESUMO

A MÁQUINA MOEDORA DAS GENTES: A RELAÇÃO ENTRE O HOMEM E A MÁQUINA EM ALGUNS CONTOS DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

AUTORA: Pâmela Leão Freire
ORIENTADOR: Lizandro Carlos Calegari

No presente trabalho, faz-se uma análise dos contos “A máquina extraviada” (1968), de José J. Veiga, “Passeio noturno” – parte I e “Passeio noturno” – parte II (1975), de Rubem Fonseca, “O homem que procurava a máquina” (1976), de Ignácio de Loyola Brandão, e “O importado vermelho de Noé” (2007), de André Sant’Anna. A proximidade do homem contemporâneo com a máquina constitui-se no elo entre os elementos analisados. Pretende-se ampliar a significação de máquina, levando em consideração as diferentes máquinas atuantes na construção das sociedades. Também, objetiva-se destacar a ideia de reificação, assim como, refletir sobre o progresso em uma sociedade modernizada tecnologicamente que, na dimensão humana, não alcançou este patamar. Esta pesquisa é de caráter analítico-interpretativo e de cunho bibliográfico, com uma proposição metodológica comparativa e dialógica entre os contos elencados. No escopo teórico suscitado pelo *corpus* desta análise constam como principais teóricos a nortear este estudo: Theodor Adorno, Lewis Mumford, Stuart Hall, Karl Erik Schøllhammer, Michel Maffesoli, Marshall Berman e Deleuze e Guattari. A pesquisa empreendida revelou que as máquinas, na esfera literária, não se resumem a meros objetos, pois com a modernização tecnológica, elas adentraram na sociedade nas esferas política, econômica, espiritual; bem como, nas relações de poder e de alienação das massas.

Palavras-chave: Homem; máquina; conto; contemporâneo.

ABSTRACT

THE PEOPLE –GRINDING MACHINE: THE RELATIONSHIP BETWEEN HUMANS AND THE MACHINE IN SOME SHORT STORIES OF CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE

AUTHOR: Pâmela Leão Freire
ADVISOR: Lizandro Carlos Calegari

In this paper, we analyze the short stories "*A máquina extraviada*"-*The misplaced machine*- (1968), by José J. Veiga, "*Passeio noturno*" - *part I (Evening walk)* and "*Passeio noturno*" - *part II* (1975), by Rubem Fonseca, "*O homem que procurava a máquina*" (1976)- *The man who was looking for the machine*-, by Ignácio de Loyola Brandão, and "*O importado vermelho de Noé*"- *Noah's Red Imported*- (2007), by André Sant'Anna. The proximity of the contemporary man to the machine constitutes the link between the analyzed elements. We intend to amplify the meaning of machine, taking into consideration the different machines that act in the construction of societies. It also aims to highlight the idea of reification, as well as to reflect on the progress in a technologically modernized society that, in the human dimension, has not reached this level. This is an analytical-interpretative and bibliographical research, with a comparative and dialogical methodological proposition between the short stories listed. In the theoretical scope raised by the corpus of this analysis, the main theoreticians guiding this study are: Theodor Adorno, Lewis Mumford, Stuart Hall, Karl Erik Schøllhammer, Michel Maffesoli, Marshall Berman, and Deleuze and Guattari. The research undertaken revealed that machines, in the literary sphere, are not merely objects, for with technological modernization, they have entered society in the political, economic, and spiritual spheres; as well as, in power relations and the alienation of the masses.

Keywords: Human; machine; short story; contemporary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A LITERATURA, A MÁQUINA E O HOMEM	15
1.1 A LITERATURA BRASILEIRA PÓS DÉCADA DE 60	15
1.2 CONCEITOS DE “MÁQUINA”	18
1.3 A MÁQUINA MOEDORA DAS GENTES: CRÍTICA À PÓS-MODERNIDADE E À IDEIA DE PROGRESSO	26
1.4 HOMEM-COISIFICADO: CONCEITO DE REIFICAÇÃO	31
2 A RELAÇÃO ENTRE O HOMEM E A MÁQUINA NOS CONTOS	36
2.1 A MÁQUINA COMO BEM PÚBLICO, POLÍTICO E ESPIRITUAL, EM “A MÁQUINA EXTRAVIADA”, DE JOSÉ J. VEIGA	36
2.2 OS ATROPELOS DA MÁQUINA E A BRUTALIDADE DO HOMEM EM “PASSEIO NOTURNO” – PARTE I	47
2.3 O “EU” E O “OUTRO EU” EM “PASSEIO NOTURNO” – PARTE II	58
2.4 ESTRANHAMENTO DO HOMEM QUE PROCURAVA A MÁQUINA	67
2.5 A MÁQUINA: CONSUMO E DESTRUIÇÃO, EM “O IMPORTADO VERMELHO DE NOÉ”	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

As máquinas deram ao homem moderno uma sensação de onipresença e onipotência. Esse sentimento se fixa no imaginário popular pelas facilidades advindas do poder maquínico. O estreitamento de distâncias, as relações de poder no capitalismo e o progresso industrial causaram na sociedade um tipo de fascínio que se manifesta de diferentes formas no comportamento humano, bem como nas representações literárias. Por um lado, os indivíduos passam a estabelecer conexões afetivas com objetos inanimados e, por outro, comportam-se de forma automatizada nas relações interpessoais.

As manifestações literárias se desenham a partir da sociedade na qual fazem parte. A sociedade brasileira foi construída por meio de processos violentos e impositivos. Na constituição da brasilidade, a colonização foi o fator central, desencadeando processos de escravização de indígenas e de negros africanos. A história foi edificada por meio de violências não só físicas, como também simbólicas e de coerção cultural. O golpe militar de 1964, no Brasil, evidenciou um poder autoritário e truculento que se fortaleceu ainda mais em 1968, momento histórico que ficou conhecido como os Anos de Chumbo.

A construção da identidade literária nacional, por sua vez, também foi violenta, evidenciando a dominação de uns e o silenciamento de outros. Alguns autores, ao se depararem com essa brecha, escolheram tematizar a violência, seja ela de forma simbólica ou escrachada. A constatação das relações de poder e violência é citada por Karl Erik Schøllhammer (2007, p. 28) quando afirma que a violência representada, tanto na mídia quanto na produção cultural, deve ser considerada agente importante nas dinâmicas sociais e culturais brasileiras. O autor ainda menciona que é preciso reconhecer os artifícios estéticos da violência ligados ao processo de simbolização da realidade social, já que participam, de maneira fundamental e constitutiva, da mesma realidade.

A heterogeneidade dos escritores e leitores traz a necessidade de uma literatura que tenha ao menos um ponto de partida. Para Heloisa Buarque de Hollanda (1992, p. 22), o aparecimento de uma literatura urbana incisiva esboça as adjacências de uma ficção sintonizada com o crescimento demográfico conturbado

do Brasil. Em cinco décadas, o país deixou de ser rural para se tornar um país que, mesmo com sua vastidão, reúne quase 80% da população nas grandes cidades.

Na década de 1950, surge uma nova realidade suburbana que começa a ser representada nas obras precursoras do *Cinema Novo*, de Nelson Pereira dos Santos, sendo elas *Rio Zona Norte* e *Rio 40 Graus*. Já o ano de 1960, conforme aponta Hollanda, marca o princípio de uma prosa urbana centrada na realidade social das metrópoles e que, durante a década de 1970, descobre uma alternativa viável no conto curto. Os anos 1970 se fixam sobre os autores com a urgência de encontrar uma forma de expressão estética que respondesse à conjuntura política e social do regime autoritário da época. Esse compromisso social é o que se transforma na busca por uma inovação da linguagem e da estilística às formas do realismo histórico. Sendo assim, a violência nos anos 1960 e 1970 foi associada à chamada “revolução de 64”, cuja denominação fantasiosa ocultava um golpe militar que atravancou o processo democrático, iniciando um longo período de repressão e de lutas contra esse regime.

Algumas produções literárias publicadas após os Anos de Chumbo no Brasil registram a violência simbólica e explícita desse período e, ainda, trazem as máquinas como personagens em seus enredos. Desse modo, constituem o *corpus* dessa dissertação os contos “A máquina extraviada” (1968), de José J. Veiga, “Passeio noturno” – parte I e “Passeio noturno” – parte II (1975), ambos de Rubem Fonseca, “O homem que procurava a máquina” (1976), de Ignácio de Loyola Brandão, e “O importado vermelho de Noé” (2007), de André Sant’Anna. A partir dos contos elencados, pretende-se analisar a relação que se estabelece entre o homem e a máquina, capturando a transformação dos indivíduos através dela. No *corpus* deste trabalho, as máquinas representam tanto um poder simbólico e místico, quanto um poder real e palpável.

A literatura, como discurso, captura, por meio de estratégias narrativas, não só as modalizações da identidade, mas também as formações imagéticas de padrões de pertencimento ou de estranhamento que as (con)formam. A representação da máquina no discurso literário é o objeto de análise deste trabalho, com o propósito de entender o indivíduo contemporâneo, deslumbrado, fragmentado e, por vezes, psicotizado nesse contexto de violência e de profundas transformações políticas e econômicas. Nesse aspecto, a escrita literária deve ser lida não apenas

no tempo narrado, como também no tempo de sua escritura, pois nele se encontram elementos contextuais, geográficos, estilísticos, além da dinâmica da existência e do imaginário humano em ação.

Desse modo, como objetivos específicos, primeiramente, pretende-se explicitar o que foram os Anos de Chumbo no Brasil e a influência desse período nas produções literárias, também ampliar a significação de máquina, levando em consideração as diferentes máquinas atuantes na construção das sociedades. Em seguida, destacar a ideia de reificação, bem como refletir sobre o progresso em uma sociedade modernizada tecnologicamente que, na dimensão humana, não alcançou este patamar. Logo após, fazem-se as análises dos contos a fim de evidenciar a máquina como bem público, político e espiritual, em “A máquina extraviada” (1968), de José J. Veiga; também se propõe a analisar os atropelos da máquina e a brutalidade do homem em “Passeio noturno” – parte I (1975), de Rubem Fonseca, bem como mostrar os dois “eus” – público e privado – instituídos por Fonseca em “Passeio noturno” – parte II (1975). Além disso, pretende-se discutir o estranhamento do homem frente à máquina, em “O homem que procurava a máquina”, de Ignácio de Loyola Brandão (1976). E, por fim, visa-se a entender a ideia da máquina voltada para o consumo e a destruição em “O importado vermelho de Noé” (2007), de André Sant’Anna.

Nesse sentido, deu-se a escolha dos cinco contos, pois eles, além de evidenciarem a ligação intrínseca entre o homem e a máquina, explicitam a literatura como veículo para mudanças na “máquina social”. A questão da pesquisa se faz pertinente, uma vez que é ponto de partida para a investigação acerca do universo ficcional dos personagens e do arcabouço estético dos autores escolhidos. Aliando tema e forma, são investigadas as representações simbólicas e seus reflexos na construção do sujeito literário presente nas narrativas elencadas.

Faz-se necessária aqui uma breve apresentação do *corpus* em ordem de publicação. O primeiro conto “A máquina extraviada” (1968), de José J. Veiga, narra a história de uma população que, sem qualquer explicação das autoridades, é surpreendida pela montagem de uma máquina gigantesca, cuja utilidade era desconhecida entre os moradores, gerando curiosidade, fanatismo e especulação nos habitantes do sertão. O segundo conto, de Rubem Fonseca, intitulado “Passeio noturno” – parte I, evidencia a brutalidade urbana. Na narrativa, o personagem-

protagonista sai às noites, em seu carro, à caça de vítimas mortais nos subúrbios da cidade, onde a violência é seu objetivo maior após mais um dia de trabalho na corporação. Na sequência, é analisado o conto “Passeio noturno” – parte II (1975), continuação do conto anterior, também de Rubem Fonseca, narrativa que tem como protagonista um homem casado que recebe, em meio ao trânsito do Rio de Janeiro, um número de telefone de uma desconhecida. Assim, o homem percebe a oportunidade de um encontro casual em que revelará seus planos perversos e seu sadismo.

No quarto conto, “O homem que procurava a máquina” (1976), a narrativa dá espaço para uma contemporaneidade atravessada pelo estranhamento. No texto, a instalação de uma máquina em uma cidade operária provoca severas mudanças na rotina dos moradores. A acomodação dessa máquina é o que define a chegada do progresso. Por fim, a quinta narrativa a ser explorada é “O importado vermelho de Noé” (2007), de André Sant’Anna. Aqui há um espaço de tempo significativo com relação aos outros contos analisados. Na narrativa, o protagonista acredita ser o escolhido de Deus para ser levado ao paraíso, representado por Nova York. Para que isso ocorra, ele terá de atravessar a ponte do Rio Tietê em seu carro vermelho importado da Alemanha.

O estudo proposto se conecta com a linha de pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica Social, considerando que esta análise fará a comparação entre cinco contos da literatura brasileira, publicados a partir de 1968, que trazem à tona um cenário de violência, de crítica à sociedade de consumo, de cultura de massas e de criação de mitos. Dessa maneira, a escolha dessas narrativas deve-se ao fato de que cada uma, a seu modo, representa a máquina como um símbolo imponente no discurso. As máquinas não se resumem a meros objetos, elas se apresentam de diferentes formas, podem ser extensão do corpo humano, figura mitificada ou, até mesmo, a representação do próprio Estado, do poder político dominante.

Nesse sentido, a análise contempla os movimentos de interação entre a realidade do mundo em sua concretude absoluta e os mundos ficcionais, assim como os procedimentos que estruturam a narrativa. Por essa ótica, é possível afirmar que a literatura, enquanto força de representação discursiva, captura, no viés

imaginativo, as margens dos discursos esculpidos nas fendas das instituições e nas brechas dos aparelhos de poder e de alienação.

A pesquisa aqui proposta se justifica pela importância de encontrarmos na Literatura, pós Anos de Chumbo, as nuances das práticas sociais no mundo globalizado e no imaginário popular. É perceptível que, sendo uma representação simbólica, a literatura nos coloca frente a frente com o sujeito imerso na modernidade maquínica que, pela sua presença tão enraizada em nosso cotidiano, já é considerada parte de nós.

No que se refere à estrutura desta dissertação, ela está dividida em dois capítulos. O primeiro capítulo, denominado *A literatura, a máquina e o homem*, está dividido em subtítulos. O primeiro expõe o contexto histórico das publicações em *A literatura brasileira marcada pelos Anos de Chumbo*; após essa contextualização, temos o subtítulo *Conceitos de “máquina”*, que busca evidenciar a máquina em suas diferentes significações. O terceiro subtítulo, *A máquina moedora das gentes: crítica à pós-modernidade e à ideia de progresso*, traz a reflexão sobre modernização maquinal sem que tenhamos alcançado a modernidade na dimensão humana de combate às desigualdades sociais. Já em *O homem coisificado: conceito de reificação*, há uma breve conceituação sobre o processo histórico inerente às sociedades capitalistas que se caracterizam pela transformação da subjetividade humana, sujeitada ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado.

O segundo capítulo, denominado *A relação entre o homem e máquina nos contos brasileiros pós Anos de Chumbo*, traz as análises dos contos elencados no *corpus* da dissertação. Em ordem cronológica de publicação, tem-se *A máquina como bem público, político e espiritual*, em “A máquina extraviada”, de J. J. Veiga; *Os atropelos da máquina e a brutalidade do homem*, em “Passeio noturno” – parte I; *O “eu” e o “outro eu”*, em “Passeio noturno” – parte II; *O estranhamento do homem que procurava a máquina*; e, por fim, *A máquina: consumo e destruição*, em “O importado vermelho de Noé”.

No que se refere à metodologia, esta pesquisa é de caráter analítico-interpretativo e de cunho bibliográfico, com uma proposição metodológica comparativa e dialógica entre os contos “A máquina extraviada” (1968), de José J.

Veiga, “Passeio noturno” – parte I (1975) e “Passeio noturno” – parte II (1975), ambos de Rubem Fonseca, “O homem que procurava a máquina” (1976), de Ignácio de Loyola Brandão e “O importado vermelho de Noé” (2007), de André Sant’Anna. A proximidade do homem com a máquina constitui-se no elo entre os textos analisados. O escopo teórico suscitado pelo *corpus* desta análise sugere um aprofundamento acerca dos aspectos da literatura brasileira pós Anos de Chumbo, considerando aspectos da identidade cultural que se estabeleceu a partir disso. Constam como principais teóricos a nortear este estudo: Theodor Adorno, Lewis Mumford, Stuart Hall, Karl Erik Schøllhammer, Michel Maffesoli, Marshall Berman, Karl Marx e Deleuze e Guattari.

1 A LITERATURA, A MÁQUINA E O HOMEM

1.1 A LITERATURA BRASILEIRA PÓS DÉCADA DE 60

A década de 1960 no Brasil foi marcada por dois fatos históricos importantes para a edificação da identidade do país. A ditadura instaurada em 1964 e os Anos de Chumbo em 1968 evidenciam a truculência nas disputas de poder na sociedade brasileira. O período intitulado “Anos de chumbo” foi um momento que se inicia na instauração do Ato Institucional nº 5, em 1968, durante o mandato de Costa e Silva, que governou desde março de 1967 até março de 1969. Os “Anos de chumbo” se prolongaram até o final do Governo Médici, em março de 1974. Essa época foi considerada a mais violenta de todo o regime militar. Como toda geração, a dos anos de chumbo, no Brasil, se desenvolveu a partir de um acontecimento fundador: o golpe militar de 1964 e seus desdobramentos.

A literatura pós década de 1960 não se fixou em uma linha ideológica de narrativa. A vasta multiplicidade de temas e formas na ficção contemporânea constitui-se como o traço que esboça essa ficção fragmentária. Nas narrativas, o mergulho no cotidiano e na intimidade dos indivíduos está em processo de transformação, pois os sentimentos melancólicos, de dor e de desejo aparecem sem o peso do estigma que atingia a literatura da década de 1950 até a década de 1960. O pós-1960 reflete a intimidade na exploração do corpo e na nebulosidade entre a vida particular e privada que se chocam numa cultura espetacularizante, massificada e perigosamente alienante.

A estranheza histórica e o afastamento da literatura em relação à reivindicação social ou política se acentuam nos anos de 1980. “Ideologia/ eu quero uma pra viver” é o clamor do cantor Caetano Veloso, evidenciando a carência ideológica de seu tempo. Nesse sentido, um ponto categórico da crise do final do século XX é o fato de que os autores em ascensão se viram confusos, não sabendo ao certo em que valores fincar suas obras. Cada escritor se viu diante da conjuntura de ter que instituir seu próprio projeto individual, o qual teve de incluir uma definição, que fosse,

pelo menos, implícita do tipo de leitor que pretendia alcançar, pois este também perdeu sua clareza e homogeneidade.

Situando o *corpus* da presente dissertação num viés histórico, deve-se mencionar o ponto de partida em que o primeiro conto “A máquina extraviada” foi publicado, 1968: os anos de chumbo. Nas palavras de Elio Gaspari (2002, p. 12), em *A ditadura escancarada*, nesse período, “[a] tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade”. A “ditadura envergonhada”, que Gaspari cita, foi substituída por um regime de “ditadura escancarada” que, em um só tempo, foi anárquica nos quartéis e violenta nas prisões.

Segundo a visão de Silviano Santiago (2002, p. 14), o escritor brasileiro, pós-golpe de 1964, ou seguia a corrente latino-americana a caminho de uma literatura mágico-realista e alegórica ou regressava aos problemas estilísticos que não foram resolvidos pelo realismo social, como os que haviam sido problematizados nos romances da década de 1930, em particular pelos regionalistas do Nordeste. Um ponto em comum às duas vertentes residia, conforme o crítico, no acordo temático com uma crítica social e política contra toda forma de autoritarismo.

O tema se situa não somente em decorrência de um governo antidemocrático, mas em implicação da ascensão de uma sociedade industrial avançada, do liberalismo globalizado sob os moldes do capitalismo desenfreado como norma para o progresso e bem-estar dos cidadãos. Assim, a literatura que se manifestava na ditadura de 1964 se caracterizava, para Santiago, por seu compromisso com a realidade política, mesmo quando se expressava em formas fantásticas ou alegóricas, como nos contos de José J. Veiga, em especial, “A máquina extraviada” (1968), que será um dos objetos de análise deste trabalho.

No ensaio *Prosa literária atual no Brasil* (1984), de Silviano Santiago, o autor destaca a “anarquia formal” da geração de 1970 que, ainda com todo o seu engajamento, comportava uma inovação de alternativas estilísticas. Dentre tantas inovações literárias, uma das que mais marcou, foi a prosa que Alfredo Bosi (1975) nomeou de brutalismo, iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, com a antologia de contos intitulada *Os prisioneiros*. Os contos dessa coletânea explicitam a violência

urbana que precede a ditadura, todavia deve-se pontuar que Rubem Fonseca foi membro atuante na ditadura militar que se avizinhava no país.

O brutalismo caracterizava-se pelas descrições e recriações da violência social. Sua natureza preferida era a da realidade marginal. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio, direto, expansivo, apropriando-se não apenas de histórias e tragédias, mas também de uma linguagem cotidiana que resultava inovadora pelo seu realismo cruel. Outros escritores seguiram os passos de Fonseca como, por exemplo, Ignácio de Loyola Brandão, que evidenciou uma crueza humana, até então, pouco vista na literatura brasileira. Além de estabelecer um componente realista na literatura urbana, a expressão da violência alavancava a busca por uma renovação na prosa do país.

Nesse panorama, partimos para a década de 1980. Alguns críticos brasileiros citam esse período como a década da literatura “pós-moderna”, no entanto não há um consenso teórico nesse sentido. Com o desenvolvimento de uma economia de mercado que uniu as editoras e profissionalizou a prática do escritor nacional, Schøllhammer aponta o surgimento de um novo critério de qualidade que resultou em romances que combinavam as qualidades de *best sellers* com as narrativas épicas clássicas, regressando aos clássicos mitos de fundação, como em *Tocaia grande* (1984), de Jorge Amado, e em *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro. Para Schøllhammer, apesar de estarem representando um retorno aos temas tradicionais, esses romances representam também uma reescrita da memória nacional sob a perspectiva de uma historiografia metaficcional, valendo-se comumente da irreverência nesse trabalho.

Já em meados de 1990 e anos 2000, André Sant’Anna junta-se a essa leva de escritores trazendo o chamado hiper-realismo. Para Schøllhammer (2009, p. 71), em *Ficção brasileira contemporânea*, a escrita de André Sant’Anna adota a alienação e o estranhamento postos na linguagem oral de personagens codificados por seus papéis sociais. Agindo como máquinas, os personagens dessas narrativas, sinalizam a falta de integridade humana. Medianos e preconceituosos, desprovidos de vida interior, denotam um sem número de clichês, numa linguagem crivada de lugares-comuns. André Sant’Anna, com sua inteligência estética, também terá o conto “O importado vermelho de Noé” como objeto de análise no presente trabalho. Nesse sentido, cabe ressaltar que as máquinas, representadas na esfera literária,

não se resumem a simples objetos, pois com a globalização e a modernização tecnológica, elas adentraram na sociedade de modo permanente se fixando nas esferas política, econômica, espiritual; bem como, nas relações de poder e de alienação das massas. Após esse panorama situando o momento histórico, os escritores e seus respectivos contos, faz-se necessária a conceituação do termo “máquina” que é o elo entre as narrativas analisadas.

1.2 CONCEITOS DE “MÁQUINA”

Ao longo desta dissertação, a palavra “máquina” estará no centro das análises. Com uma conceituação ampla, a máquina pode ser vista como objeto que aponta para um *status* social, também pode ser entendida como a demarcação do progresso e, por vezes, ela se mostra como o poder estatal. A literatura escrita após 1960, igualmente, pode ser percebida como uma máquina que se caracteriza como uma máquina de guerra que desnuda a sociedade fragmentada deixada pelo golpe de 1964 no Brasil.

Nesse sentido, para a conceituação de máquina, deve-se levar em consideração a dificuldade de mencionar sua primeira concepção, pois o surgimento da máquina exige, antes de sua materialização em equipamentos inorgânicos, a máquina no seu sentido restrito. Sua invenção no plano organizacional foi descrita pelo historiador Lewis Mumford, em 1966, quando afirma que uma grande máquina humana foi responsável pela construção das pirâmides egípcias, mas junto a isso também foram utilizadas algumas ferramentas simples de trabalho. O que caracterizou este tipo de técnica pré-moderna foi a agilidade exigida para a construção de monumentos fúnebres aos faraós. Contudo, com a evidente desorganização da “máquina humana”, a produtividade da época reduziu-se a algumas cordas, alavancas e roldanas.

Lewis Mumford, em *El mito de la máquina* (2010, p. 13), afirma que a descrição do homem como um animal “essencialmente fabricante de ferramentas” tornou-se tão enraizada, que a descoberta de fragmentos de crânios de primatas, nas proximidades de algumas pedras esculpidas, foi o suficiente para seu descobridor identificar essas criaturas como ancestrais diretos dos seres humanos.

As ferramentas usadas para facilitar a caça e o cotidiano são hoje as máquinas assim como as conhecemos.

Mumford (2010, p. 22) menciona que a máquina invadiu nossa civilização em três ondas sucessivas. A primeira, segundo o autor, ocorreu por volta do século X e ganhou força e impulso à medida que outras forças da civilização enfraqueceram. Esse triunfo inicial da máquina foi um esforço para alcançar ordem e poder por meios puramente externos. A segunda onda surgiu no século XVIII, porém com a diferença de que, nessa onda, aspirou-se a universalizar e a tirar proveito das consequências práticas geradas pela primeira onda. Com isso, vários problemas morais, sociais e políticos, que haviam sido deixados de lado pelo desenvolvimento exclusivo da máquina, agora se apresentavam novamente e com urgência redobrada: a própria eficiência da máquina foi radicalmente diminuída pelo fracasso em obter fins harmoniosos e integradores na sociedade. Nesse sentido, o homem criou as máquinas com maestria, porém fracassou em sua própria evolução humana.

Para o pesquisador, essa modernização atingiu de formas distintas as classes sociais, assim, por um lado, alguns membros da alta sociedade, completamente harmonizados com a máquina, alcançaram o seu estado triunfante; por outro lado, havia uma massa insatisfeita com sua desumanização frente às máquinas. Desse modo, finalmente, começou-se a observar as energias ascendentes da terceira onda. Como resultado desse terceiro movimento, Mumford cita que a máquina acabou por deixar de ser um substituto de Deus ou de uma sociedade ordenada e, em vez de seu sucesso ser medido pela mecanização da vida, seu valor torna-se cada vez mais dimensionável em termos de sua própria abordagem do orgânico e do vivo.

Mumford menciona que o chamado “nascimento da civilização” ocorreu por volta do quarto milênio a.C. Os fatores que impulsionaram construtivamente a evolução humana tornaram-se aparentes no momento em que os elementos formativos das culturas paleolítica e neolítica se juntaram na grande implosão cultural. Do ponto de vista técnico, o mais notável nessa transformação é que ela não foi resultado de invenções mecânicas, mas de uma forma radicalmente nova de organização social: produto do mito, da magia, da religião e da nascente ciência da astronomia. Conforme o autor,

A implosão das forças políticas sagradas e das facilidades tecnológicas não pode ser explicada por nenhum inventário de ferramentas, máquinas elementares e processos técnicos então disponíveis. Tampouco a carroça, o arado, a roda do oleiro ou a carruagem militar, por si só, provocaram as grandiosas transformações ocorridas nos grandes vales do Egito, Mesopotâmia e Índia, e que acabaram sendo transmitidas, pouco a pouco ou por ondas, para muitas outras partes do planeta. (MUMFORD, 2010, p. 23)

O estudo da Era das Pirâmides realizado por Lewis Mumford revelou que existem paralelos estreitos entre as primeiras civilizações imperiais do Oriente e a civilização atual. Apesar do fato de que a maioria de seus contemporâneos continua considerando a tecnologia moderna não apenas como o clímax da evolução intelectual do homem, mas também como um acontecimento completamente novo. Desse modo, o autor afirma o contrário, pois ele descobriu que o que os economistas agora chamam de “Era do Maquinismo” ou “Era da Energia” originou-se não na chamada “revolução industrial”, como muitos acreditam, mas desde o início da civilização, na organização de uma máquina arquetípica, composta por partes humanas (MUMFORD, 2010, p. 23-24).

Assim Mumford (2010, p. 23) afirma que um novo mundo começou a partir das máquinas, ainda que de forma fragmentária. Um mundo onde novas formas de vida estão em andamento mesmo que estejam igualmente divididos e desfocados. De fato, os imensos ganhos em energia e na produção de bens manifestaram-se, em parte, na perda dos modos de vida, bem como no empobrecimento desta.

Em seu livro intitulado *Técnica y civilización* (1992, p. 24), Mumford disserta sobre o poder humano sobre as máquinas. O autor alega que, por mais que a técnica se baseie nos procedimentos objetivos das ciências, ela não forma um sistema independente, como o do universo: ela existe como um elemento da cultura humana que promove o bem ou o mal, dependendo se os grupos que a exploram programam o bem ou o mal. A máquina em si não tem exigências nem fins, é o espírito humano que exige e estabelece seus fins. Para reconquistar a máquina e submetê-la aos fins humanos, ela deve primeiro ser compreendida e assimilada. Até o presente momento, abraçamos a máquina sem compreendê-la completamente, ou, como o mais pobre dos românticos, rejeitamos a máquina sem antes ver com que inteligência poderíamos assimilá-la e usá-la para fins não unicamente capitalistas.

Lewis Mumford em sua obra, *El mito de la máquina: técnica y evolución humana* (2010, p. 10), enfatiza que o homem ocidental sucumbiu a dois tipos complementares de exploração que, embora tenham nascido de ideais intrinsecamente relacionados, seguiram rumos divergentes. Seus caminhos muitas vezes se cruzavam para que se tornassem um único movimento, que se impôs com o objetivo de substituir os dons da natureza por criações humanas que podiam ser submetidas à dominação de homem.

Uma exploração focada principalmente no céu e nos movimentos regulares dos planetas e na queda dos corpos; na medição do espaço e do tempo; em eventos repetitivos e leis determináveis. O outro navegava corajosamente pelos mares e até desceu sob a superfície do globo em busca da Terra Prometida, atraído em parte pela curiosidade e ganância, e em parte pelo desejo de se libertar de antigos limites e laços. (MUMFORD, 2010, p. 10)

O homem com sua ganância buscou sempre extrair da máquina o que suas mãos não puderam alcançar. Com o avanço tecnológico, as máquinas ganham mais força e se tornam o braço direito do capitalismo. A literatura, por sua vez, tenta mostrar essas nuances através de suas representações simbólicas. O homem e a máquina se fundem na realidade do mundo e no universo ficcional trazendo sentimentos paradoxais nos indivíduos e nas sociedades como, por exemplo, rebeldia e progresso, angústia e deslumbramento, riqueza e miséria.

A rebeldia dos indivíduos, muitas vezes, é vivida através da literatura quando ela expõe os dirigentes sociais como simulacros que também estão, inevitavelmente, inseridos na rigidez social, uns em maior e outros em menor grau. A máquina literária opera suas engrenagens desordenando, no universo ficcional, as formas de organizações e as relações socialmente construídas, desencadeando possíveis oscilações no corpo e no pensamento humano.

A literatura é uma criação que vai além de uma militância ativa, pois opera em choque entre posições antagônicas. A máquina de embate literário designa saídas, novas rotas, proliferando existências em lugares inóspitos e afirmando as potências da vida. Nas palavras de Deleuze e Guattari (2013, p. 109), “um movimento artístico, científico, ‘ideológico’, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento”.

Em *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari lembram que a guerra é frequentemente relacionada a um poder militar com o intuito de resolver questões políticas. A guerra tem alvos que podem ser atingidos pelo poder de fogo de um Estado ou de um país contra outro. Segundo esses autores, o significado de máquina de guerra é mais uma força simbólica, atrelada a um fazer e estar ambulante, que se movimenta e desestrutura os modelos propostos de uma máquina estatal.

Máquina é um organismo, marcado por conexões, cursos de interesses, de anseios e de necessidades, por diligências que induzem a uma forma de organização, um acordo de linhas de diversos tipos: as linhas duras, que enlaçam e levam a divisões em segmentos das instituições e dos territórios; e as linhas que não se permitem aprisionar, chamadas por eles de linhas de fuga. São as linhas de fuga, com sua pluralidade e seus porvires, com suas “linhas-entre”, que fazem a máquina de guerra.

Para Deleuze e Guattari, o mais importante na literatura é sua linguagem, sua forma de produzir zonas de intensidades, seu poder de fissurar o sentido das palavras. Não interessa, para eles, o aspecto lexical da obra, mas, sim, o seu ritmo linguístico, o aspecto revolucionário, os transbordamentos que ela produz na língua, o povo que ela (re)inventa. Para eles,

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. – e com uma máquina abstrata que as arrasta. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 11)

As narrativas elencadas como *corpus* deste trabalho podem ser vistas como máquinas de guerra revolucionárias e metamorfoseantes. Conforme o trecho acima, “um livro existe apenas pelo fora e no fora”, ou seja, o que torna a escrita literária uma máquina de guerra é o piloto dessa máquina, em outras palavras, o leitor crítico. Esse leitor armado de conhecimento estético, histórico, cultural e social, certamente poderá iniciar batalhas não sangrentas contra sistemas autoritários. Fato

exemplificado através da censura dirigida à palavra trabalhada artisticamente em épocas de ditaduras. Os controladores de Estados sabem que as produções ficcionais são uma afronta ao autoritarismo e ao militarismo, logo justificam a censura como forma de reprimir as representações artísticas que confrontam esses sistemas e valores impostos.

Diferentemente do conceito de produção ficcional, o conceito de máquina é fortemente vinculado por suas restrições e por seus pesos tecnoeconômicos. Sendo assim, para conceber a máquina como conceito de base, Edgar Morin (2005, p. 203) afirma que “precisamos nos desipnotizar das máquinas que povoam a civilização na qual estamos imersos”. Com isso, segundo Morin, não precisamos ser prisioneiros de eixos, botões, correias, cilindros, embreagens, hélices, alavancas, pistões, engrenagens, válvulas ou volantes. Não devemos ser prisioneiros da ideia de repetição mecânica, da ideia de fabricação em massa. Nesse sentido, as máquinas tendem a tornar os homens seus súditos, proliferando bens de consumo e ideais do capitalismo. Já a produção ficcional se faz manual, não há nada que substitua a mente humana no que diz respeito a criar e a contar histórias, além das reflexões aportadas no devir dessas leituras.

Contudo, após a Revolução Industrial, o desenvolvimento da ciência e da tecnologia obrigou o homem a ir cada vez mais rapidamente em direção ao automatismo. Sozinho, o homem já não conseguia acompanhar o desenvolvimento global e, por isso, precisou desenvolver dispositivos automáticos para o auxiliarem. Para Maria Angelina Coelho (1969, p. 234), “o automatismo reside na substituição dos órgãos humanos de esforço, observação, memória e decisão por órgãos tecnológicos”, a fim de trazer facilidades à vida moderna. Nesse processo, o homem abriu mão de seu *status quo* para dar lugar às máquinas, fazendo-as à sua imagem e, cada vez mais, à sua semelhança.

A semelhança entre o homem e a máquina se dá em seus elementos e também em suas funções. Coelho (1969, p. 236) cita que as máquinas eletrônicas são formadas por tubos ligados a fios condutores de modo que os impulsos elétricos circulam através desses fios para os tubos, cumprindo funções conforme a programação da máquina. Assim como a máquina, o sistema nervoso é formado por fios condutores, os nervos, que também são percorridos por impulsos. No homem, a palavra articulada ou escrita conserva-se no cérebro, nos centros da linguagem; nas

máquinas, a memória também existe e as informações ficam armazenadas à espera do momento de sua utilização.

Em se tratando de memória, a da máquina depende de sua capacidade de armazenamento, já a do homem depende de suas experiências cotidianas e de sua bagagem cultural. A literatura, por sua vez, depende unicamente da memória humana. A linguagem literária acompanha a modernização das civilizações, a estética imediatista e fragmentária foi implementada na contemporaneidade como modelo de comunicação. A linguagem midiática publicitária se mistura à literária, com uma proposta de trazer o imediatismo dos tempos atuais e também certa aproximação com o leitor contemporâneo. Como já nos alertava Theodor Adorno (1991, p. 152), “[n]a medida em que a pressão do sistema obrigou todo produto a utilizar a técnica da publicidade, esta invadiu o idioma, o estilo, da indústria cultural”.

A “invasão” da publicidade na indústria cultural citada por Adorno é vista por Maria de Fátima Severiano (2009) como uma linguagem emocional. Para ela, a linguagem publicitária é a que mais representa a contemporaneidade, sendo considerada uma ferramenta aparente de movimentação e promoção dos ideais da sociedade de consumo. A linguagem de persuasão e sedução que compõe a era da reprodutibilidade técnica produz identificações em seus receptores. A “linguagem emocional” explora o universo das vontades do consumidor, por meio da manipulação de símbolos que fazem a interposição entre objetos e sujeitos. Nela, a atração e o convencimento impõem, explícita ou implicitamente, valores, costumes e ideais que dizem respeito ao indivíduo e à coletividade.

Nesse sentido, a máquina se instalou de tal forma em nosso mundo, que as representações literárias, por sua vez, se apropriaram do conceito, escancarando as zonas de confronto decorrentes dessa ligação. Os contos elencados para a análise evidenciam que as máquinas estão, cada vez mais, alterando as percepções humanas, servindo aos homens como extensão do corpo, objeto de desejo, figura mística e também como moeda de troca. Nos títulos que se seguem, faz-se a interpretação das narrativas escolhidas, demonstrando a ligação entre o homem e a máquina, bem como a forma com que os autores retratam essa conexão.

A máquina, nos contos analisados, é concebida de diversas formas. No primeiro conto “A máquina extraviada”, de J. J. Veiga, a máquina está representada

por um monumento grandioso, imponente e, *a priori*, sem valor utilitário. Em “Passeio noturno” – parte I e II, de Rubem Fonseca, a máquina é um potente carro de luxo com valor utilitário. No conto “O homem que procurava a máquina”, de Ignácio de Loyola Brandão, a representação da máquina se configura como um organismo complexo e grandioso que demarca a chegada do progresso. Já em “O importado vermelho de Noé”, de André Sant’anna, a máquina é o carro que simboliza a entrada no paraíso para um homem de negócios.

Nesse sentido, as máquinas não reproduzem apenas bens de consumo, logo não podemos classificá-las como meros objetos. No processo de interação do homem com a máquina, é que se percebem a ligação e a mudança de comportamento do homem diante dessas simbologias. Dentro de um sistema capitalista e consumista, somos incutidos à ideia do “ter”, compramos identidades e experimentamos micropoderes com bens materiais e *status* social. Andar, por exemplo, em um carro de luxo em um país onde grande parte da população não possui saneamento básico é atestar sua posição na hierarquia social e, ainda, mostrar o retrato da elite econômica brasileira: ensimesmada, egoísta e indiferente aos problemas sociais. O progresso proporcionado pelas máquinas é constitutivo das civilizações modernas e, ao mesmo tempo, causador do declínio humanístico em países como o Brasil.

A máquina, percebida como um poder estatal, exerce o poder absoluto sobre as pessoas e as convenções sociais que se estruturam a partir de si. Ela, por sua vez, se manifesta diariamente através de diversos poderes. A repressão policial, as ditaduras, as políticas higienistas e as desigualdades sociais são exemplos da máquina estatal trabalhando em uma ação orquestrada para manter um sistema desigual em que as classes se firmam de modo semelhante ao sistema de castas implementado na Índia. A “casta” é uma forma de estratificação social caracterizada pela transmissão hereditária de um estilo de vida, que pode incluir ofício, status ritual, numa hierarquia e em interações sociais restritas, ancoradas pela exclusão baseada em noções culturais de pureza e poluição.

O homem e a máquina constituíram muitos discursos literários e audiovisuais. A procura incessante pelo progresso mudou o homem, fazendo-o servo da máquina, até que ela passou a penetrar em todos os espaços, sorrateira e, por vezes, imperceptivelmente. Entretanto, essa estranha comunhão deu ao homem uma carga

de solidão, estranhamento e poder. Um modo de vida desconexo e inóspito diante da imensidão do mundo globalizado é uma característica dos homens frente às máquinas. A máquina moedora das gentes foi retirando do homem, aos poucos, a habilidade de relacionar-se com o “outro”, bem como instabilizou a capacidade de segurança e utilidade dos indivíduos no mundo com o automatismo do trabalho maquinal. Produzir, nos tempos modernos, já não é a única função do homem. O vocábulo “trabalho” se tornou antiquado e a ação de trabalhar já não se configura como meio de vida, mas de sobrevivência aos destituídos de poder. Tudo em nosso mundo globalizado requer imediatismo: a efemeridade da vida, a sociedade consumista e os relacionamentos gerados na ausência de afetos e de humanidade. Esse é o preço do progresso e negá-lo é enfrentar a marginalização no mundo.

Desse modo, a máquina do progresso, nesta dissertação, é entendida como a evolução das máquinas em detrimento da capacidade social. A modernização no que diz respeito às condições de uma humanidade pacífica foi abafada pela modernização maquínica que gerou caos, comportamentos e pensamentos reificados na sociedade. No próximo subtítulo, esse assunto é abordado de forma mais ampla evidenciando críticas ao conceito de pós-modernidade e à ideia de progresso.

1.3 A MÁQUINA MOEDORA DAS GENTES: CRÍTICA À PÓS-MODERNIDADE E À IDEIA DE PROGRESSO

A modernização das cidades está cada vez mais visível. O surgimento de grandes indústrias, de meios de transportes cada vez mais rápidos e o encurtamento de distâncias entre pessoas que vivem em diferentes países evidenciam o processo de modernização que também é sentido pelos indivíduos através do ritmo acelerado da vida nas metrópoles.

Essa modernização, *a priori*, aponta para uma visão otimista e progressista no que diz respeito às civilizações, todavia desnuda suas características cruéis: a constituição de relações violentas de poder, a exploração da classe trabalhadora pelas elites socioeconômicas e a desumanidade dos que giram em torno das

máquinas, sem possibilidade de ascensão social. O projeto de modernidade não foi acabado, o que contraria alguns estudiosos da denominada “pós-modernidade”.

Conforme Jürgen Habermas (2000), em *O discurso filosófico da modernidade*, a escalada das sociedades modernas transgrediu a tradição ocidental e impôs métodos de institucionalização de atuações econômicas e administrativas. Nesse processo, o Estado – força política centralizadora – visa a ações que se consolidam através da manipulação de seus meios, enquanto isso, os indivíduos flutuam à margem da história. Em sua *Teoria da modernidade*, Habermas faz uma distinção entre os processos de modernização, que ocorrem nos subsistemas econômico e político; e a modernidade cultural que se refere às “esferas de valor” como a moral, a ciência e a arte.

Habermas (2000) menciona também que o estudo das décadas de 1950 e 1960 sobre modernização instituiu condições para que o termo “pós-moderno” circulasse também entre os cientistas sociais. Em expressão de uma modernização autônoma, o cientista social vê pretextos para se despedir do racionalismo ocidental no qual surgiu a modernidade. Entretanto, quando as relações internas entre o conceito de modernidade e de sua autocompreensão são desfeitas, Habermas menciona que os processos de modernização que avançam podem ser relativizados do ponto de vista distanciado do observador pós-moderno.

Arnold Gehlen (1963), nesse sentido, resumiu essa questão afirmando que as premissas do esclarecimento estão “mortas” e que somente suas implicações permanecem em curso. Desse modo, uma contínua modernização social autônoma se evidenciou a partir dos impulsos de uma modernidade cultural que se tornou visivelmente obsoleta. Essa modernidade, segundo o autor, atua exclusivamente com os métodos da economia e do Estado, da técnica e da ciência, as quais se tornam impenetráveis a influências. A euforia com a velocidade dos processos sociais surge como o avesso de uma cultura saturada e “cristalizada”, como menciona o estudioso:

[...] todas as possibilidades que contém foram realizadas em seus elementos essenciais. Além disso, as possibilidades contrárias e as antíteses foram descobertas e integradas, de modo que doravante é improvável que as premissas venham a sofrer alterações.... Se admitirmos essa ideia, perceberemos a cristalização mesmo em um o domínio tão

espantosamente agitado e multicolorido como o da pintura moderna.
(GEHLEN, 1963, p. 321)

Schøllhammer (2009, p. 28) menciona em *Ficção brasileira contemporânea* que, em meados da década de 1980, surge a década da literatura “pós-moderna” na visão de alguns críticos brasileiros. Segundo ele, o elemento mais utilizado para identificar essa vertente era a combinação híbrida entre a baixa e a alta literatura, propiciada pelo novo diálogo entre literatura, cultura popular e cultura de massa. No entanto, a definição do “pós-moderno” depende da posição do sujeito, marcada pela expressão literária de uma individualidade empobrecida de profundidade psicológica. Nesse sentido, uma nova perspectiva visual se abre com o uso de métodos utilizados no cinema. Os *flashes* agora são adotados pela literatura, acelerando e arrastando o narrador em movimentos fragmentados, criando uma atmosfera sem limites claros entre a realidade e as projeções fantasmagóricas.

Theodor Adorno disserta sobre essa questão afirmando que “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança” (2002, p. 5). Para o estudioso, cada setor se harmoniza em si e todos se harmonizam entre si, assim como o rádio e o cinema que não carregam mais a necessidade de serem reconhecidos como arte, pois tudo se curva ao capital, e estes não são nada além de negócios propositais a serviço de uma ideologia dominante. O indivíduo, como ser independente, é submetido progressivamente à sua antítese: o poder total do capital. Desse modo, as manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, exaltam o ritmo do aço, assim como fizeram os futuristas no início do século XX.

Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986, p. 87), menciona que a verdadeira força e originalidade do “materialismo histórico” de Marx está na luz que lança sobre a moderna vida espiritual. Nesse sentido, há concordância entre os dois, pois partilham do pensamento de que a “vida moderna” implica um todo coerente, ou seja, um senso de totalidade. Porém, é notável que esse senso de totalidade se interpõe contra a granulação do pensamento contemporâneo. Berman, assim como outros teóricos, postula que existem dois compartimentos distintos sobre a modernidade: “modernização” em economia e política, “modernismo” em arte, cultura e sensibilidade:

A ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade. (BERMAN, 1992, p. 17)

Essa perda de contato com as raízes, a que Berman se referia, revelou a fragmentação da era moderna e quebrou muitos dos conceitos já estabelecidos. A partir de então, foi necessário desenvolver uma nova sensibilidade frente ao mundo e, as percepções tornando-se mais instáveis, provocaram o surgimento de outra experiência do mundo, instigando-nos a reconhecer e a ressignificar a realidade circundante. É algo que se constitui como contexto das múltiplas fabulações da nossa cultura e exige, principalmente, um estado de alerta, que desconforta, pois retira a segurança e nos empurra para um estado de constante oscilação. Porém, cabe avaliar que essa oscilação e fragmentação dos indivíduos pode não ser suficiente para que nos intitulemos pós-modernos culturalmente.

Em *Notas sobre a pós-modernidade* (2004, p. 21), Maffesoli, na tentativa de elucidá-la, cita que, se fosse preciso lhe dar uma definição provisória, seria: “a sinergia de fenômenos arcaicos com o desenvolvimento tecnológico”. O arcaísmo recebe um novo fardamento, atualizado com a roupagem tecnológica e o advento maquínico que facilita e imediatiza a vida dos sujeitos. O autor também menciona que um traço sintomático da pós-modernidade é o seu presenteísmo, evidenciando que o passado e o futuro já não estão imponentes como eram antes, já que “o gozo não mais é remetido a hipotéticos e róseos amanhã, e sim, vivido, seja lá como for, no presente” (MAFFESOLI, 2004, p. 29).

Sendo assim, o futuro não é mais o que gera anseios e planos grandiosos, pois o presente, mesmo que fragmentado, é a única realidade palpável para o sujeito e as civilizações em constantes mudanças. Segundo o autor, durante a modernidade, o desenvolvimento tecnológico havia “desencantado o mundo” de forma permanente, já no nascer da “pós-modernidade” a tecnologia veio favorecer um verdadeiro “reencantamento do mundo”. Portanto, segundo ele, a pós-modernidade nos faz lembrar que a modernidade foi apenas uma pós-medievalidade. Essa crítica de Maffesoli mostra sua nitidez à medida que nos deparamos com o arcaísmo humanitário em que nos encontramos, mesmo com todo o progresso maquínico instaurado em nossa sociedade. A urgência do progresso e

das demandas consumistas nos traz um sujeito literário modificado e fragmentado que segue vendado para sua interioridade, exteriorizando-se a partir da interação com as máquinas.

A modernidade, a modernização e o capitalismo se firmam em um contrassenso. O desenvolvimento industrial, técnico e científico, ao mesmo tempo que descortina novas perspectivas de vida frente às máquinas, também escancara a fragilidade humana e abre espaço para nossa destruição em massa, e isso pode se dar com o gesto simples de apertar um botão. Essa realidade que se estabelece edifica grandes cidades como num piscar de olhos, mas também traz a esse cenário urbano a miséria dos que procuravam oportunidades de vida melhor e foram engolidos pela máquina estatal. O discurso moderno, dominado pela razão, tem ambição totalizadora, no entanto, foi o excesso de racionalidade que teria motivado grandes desastres do século XX. Adorno, nesse sentido, afirma que a modernidade buscou destruir os mitos, paradoxalmente, criando novos mitos. Os “novos mitos” criados não são divindades, nem heróis, são as máquinas.

Dessa forma, para que sejam situadas as reflexões a respeito da noção de progresso, é oportuno salientar a historicidade deste conceito na experiência moderna. Durante a modernidade, o ideal de civilização europeia cultural, social, econômica e tecnológica difundiu-se de forma violenta por grande parte do ocidente através da colonização. Esses processos violentos desde sempre foram entendidos como um caminho rumo ao desejado progresso.

A ideologia do progresso, em sua caracterização moderna, tem na concepção hegeliana da história sua soberana demonstração filosófica. Cada acontecimento, na visão de Hegel, era interpretado como um caminho da humanidade em direção à liberdade. Hegel proclama que vira “o espírito do mundo montado num cavalo” referindo-se à chegada triunfal de Napoleão em sua cidade. Em contraponto, para Adorno, não há otimismo progressista na identificação com a marcha conquistadora da Razão dominante. Em *Mínima Moralía*, livro escrito durante a Segunda Guerra Mundial, o crítico frankfurtiano reformulou a metáfora hegeliana, afirmando que o espírito do mundo não estava montado em um cavalo, e, sim, nas asas de um míssil. Essa afirmação irônica e acrimoniosa põe suas dúvidas frente aos preceitos hegelianos.

Para Adorno, a história do século XX contrapõe a filosofia proposta por Hegel. A crítica das utopias “progressistas”, entretanto, é um componente fundamental da sua visão de história, que colabora também, de modo categórico, à elaboração de suas ideias sobre a arte, a literatura e a cultura. Em *Minima Moralia* (1951, p. 44), Adorno questiona os relatórios sobre ataques aéreos que ocultaram, muitas vezes, os nomes das empresas fabricantes de aviões. Para ele, o mecanismo da reprodução da vida, da sua dominação e aniquilação, é justamente o mesmo, assim como expõe a harmonia em que se fundem a indústria, o Estado e a propaganda. O poder estatal apresenta-se como o que, na realidade, sempre foi: um poder ideologicamente ao seu serviço.

O processo de modernização pelo qual passou o Brasil no início do século XX fez com que as elites econômicas triunfassem e endeusassem as máquinas, todavia a grande massa não foi agraciada nem colheu os louros desse processo que incluiu grandes transformações políticas, econômicas e sociais. Crescem, então, as disparidades entre classes, a hipocrisia dos ricos e a subalternidade mais latente dos pobres, que, agora podem ser facilmente substituídos por máquinas. A totalidade modernizadora tenta esconder os marginalizados, porém, não dando conta, insiste em um discurso fajuto e meritocrático.

Nesse processo de modernização hostil do país, o contato dos homens com as máquinas e o progresso desencadeou um sujeito reificado com um modo de vida automatizado. Essa reificação ou coisificação se expande às ações e aos pensamentos humanos, assim como se fixa nas produções artísticas e literárias. O conceito de reificação, que se dá a partir do encontro do homem com as máquinas no sistema capitalista, é abordado brevemente no título que se segue *O homem-coisificado: conceito de reificação*; e os estudiosos elencados para esse fim são Karl Marx, Theodor Adorno e Georg Lukács.

1.4 HOMEM-COISIFICADO: CONCEITO DE REIFICAÇÃO

A palavra “reificação”, ou *Verdinglichung*, em alemão, significa “transformar algo em coisa” e se caracteriza por uma ação mental que incide em transformar conceitos abstratos em objetos ou ainda em tratar seres humanos como objetos,

esse termo também é denominado “coisificação”. No marxismo, esse conceito assinala uma forma particular de alienação que surge através da produção capitalista, implicando a coisificação nas relações sociais, de forma que seu caráter acaba sendo expresso atravessadamente nas relações entre objetos de troca.

O conceito de reificação está presente nas postulações de Hegel e Feuerbach, porém foi desenvolvido, na esfera marxista, pelo filósofo e crítico literário Georg Lukács. A reificação do homem contemporâneo passa a ser retratada na literatura brasileira, principalmente, pós-golpe de 64. Os contos elencados para a análise nesta dissertação envolvem a reificação do indivíduo a partir de sua relação intrinsecamente ligada às máquinas e ao progresso. Os personagens, nas narrativas escolhidas, por um lado, estão cada vez mais automatizados, e as máquinas, por outro, estão ganhando dimensões e caracteres humanos.

Georg Lukács, em *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista* (2003, p. 194), disserta sobre esse fenômeno da reificação afirmando que a essência da estrutura da mercadoria se baseia no fato de que a relação entre pessoas acaba tomando o caráter de uma “objetividade fantasmagórica” que, em sua aparente racionalidade, oculta sua fundamental essência que é a relação entre os homens. Lukács, pressupondo as análises econômicas de Marx, evidencia os problemas resultantes do caráter fetichista da mercadoria como forma de objetividade e também o comportamento das pessoas submetidas a ela. Segundo o filósofo, só a partir da compreensão dessa dualidade é que podemos ter uma visão clara dos prejuízos ideológicos advindos do capitalismo moderno e de seu declínio.

Em *O capital*, Marx afirma que a “objetividade fantasmagórica” acaba escondendo suas características sociais e as apresenta de forma inversa como “características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho” (MARX, 1968, p. 80). Assim, a mercadoria se mostra esquecida de sua origem humana e social, movimentando-se por conta própria e estabelecendo relações “sociais” com as outras mercadorias, num movimento automático que parece indiferente à presença humana. Esse tipo de “ilusão fantasmagórica” foi renominada por Marx de “fetichismo da mercadoria”.

Marx aponta que a preponderância dos fatores econômicos se torna evidente quando os homens passam a dedicar maior parte de sua atividade à resolução de

problemas reminiscentes à produção e à distribuição das riquezas materiais. Em *Fetichismo e reificação* (1988, p. 162), o autor menciona ainda que o valor transforma cada produto do trabalho em um hieróglifo social, a partir do qual os homens buscam decifrar o significado de sua própria criação social, pois, segundo ele, “a conversão dos objetos úteis em valores é, como a linguagem, um produto social dos homens” (MARX, 1988, p. 162).

Segundo Marx (1968), a sociedade capitalista expõe um tipo particular das relações de infra e superestrutura. A consciência, neste contexto, tende a tornar-se apenas um reflexo, arruinando sua função ativa, na medida em que o processo de reificação, que é uma implicação inevitável de uma economia de mercado, se abre e adentra no núcleo de todas as esferas sociais.

A religião, a arte, a moral e a literatura, em princípio, não são nem realidades independentes da vida econômica, nem meros reflexos dela. No mundo capitalista, há uma tendência de esvaziamento de autenticidade, devido ao surgimento de um modelo econômico autônomo que se apodera de todas as manifestações da vida humana. Adorno, em seu artigo “Teoria da semicultura” (1996 p. 389), afirma que a formação cultural contemporânea se converte em uma “semiformação socializada” que se dá de forma dominante à consciência, na onipresença do espírito alienado, que sucede à formação cultural, ou seja, tudo que existe no mundo que conhecemos acaba aprisionado nas malhas da socialização.

Desse ponto de vista, o marxismo de Adorno é mais radical se comparado ao de Lukács. Para Lukács, o fascismo se constitui em uma mistura de anti-iluminismo e de técnica publicitária americana, e a modernidade denota a reificação das relações sociais em objetos inumanos. No entanto, sob a ótica defendida por Adorno, a reificação do mundo significa o fim da separação do próprio corpo social, a destruição da heterogeneidade do real pela afirmação do “princípio de identidade” (ADORNO, 2009, p. 125).

De modo geral, entende-se que o mundo reificado se torna um mundo alienado e hostil às formas de alteridade. A cultura transformou-se em indústria cultural, e a aplicação desse modelo produtivo à cultura implica sua destruição, já que os produtos para consumo são a negação de toda criação singular. Para Adorno, em *Dialética do esclarecimento*, esse universo de alienação absoluta é

denominado “sociedade administrada”, e seu estado de espírito de “a raiva feroz pela diferença” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 171).

Em resumo, para Adorno, a sociedade administrada, a personalidade autoritária e a indústria cultural são algumas das diversas facetas de uma mesma realidade. Para que se preserve o cerne libertador do esclarecimento contra sua transformação em dispositivo de dominação, é necessário que nos apeguemos a uma utopia libertadora. Segundo Adorno, diferentemente de Lukács, isso não se dará mais através do proletariado, mas sim pela resistência de uma vanguarda estética irreduzível aos códigos de unificação e padronização mercantil.

Nesse sentido, para abranger o mecanismo da produção mercantil, deve-se principiar como fez Marx, através estudo do valor e dos preços. Marx afirma que o valor de troca é caracterizado pela mudança na relação entre o trabalho necessário à produção de um bem e esse bem em sua qualidade objetiva de objeto. Para ele, esse é o próprio processo de reificação. No âmbito social, esse cenário faz com que o valor se apresente à consciência dos indivíduos como uma qualidade objetiva da mercadoria.

Para assimilar o mecanismo psíquico pelo qual se desenvolve o processo de reificação, deve-se levar em conta a relação dos homens com os objetos. O desenvolvimento da fabricação para o comércio colocou acima do valor de uso, (que foi condicionado às relações privadas e familiares), o valor de troca (condicionado às relações públicas e de poder). Esse “valor de troca”, assimilado nas relações inter-humanas gerais, públicas e econômicas, evidencia o egoísmo do *Homo-oeconomicus* que gere racionalmente um mundo ilusório e meramente quantitativo de valores de troca.

Cabe ressaltar a importância desses dois fenômenos propostos por Marx para a estrutura psíquica dos homens que vivem no mundo capitalista, pois eles caminham em direção à ruptura da relação entre o homem e a natureza, assim como a relação dos homens entre si. A reificação que, por conseguinte, se estende ao conjunto da vida psíquica dos indivíduos, faz prevalecer o abstrato e o quantitativo sobre o real e o qualitativo. É assim que a economia mercantil dissimula o caráter histórico e humano da vida, transformando o homem em componente passivo, observador dos únicos elementos realmente ativos: os objetos.

As consequências da reificação em todos os terrenos da vida humana, além dos efeitos econômicos, são expressivas. Marx cita que a primeira consequência e a mais importante é a formação do Estado burocrático moderno. Segundo ele, a institucionalização e o formalismo jurídico transformaram o juiz em uma espécie de máquina, extinguindo as considerações compassivas do funcionamento do dispositivo judiciário, trocando-as por uma lei impessoal e reificada.

Na esfera privada, familiar e nas relações de amizade, os valores humanos de solidariedade permanecem menos proeminentes pelo processo de reificação. Concebe-se, assim, uma dualidade na psique humana que se fixa estruturalmente no homem capitalista. Desse modo, o homem se mantém – mais – humano na vida privada, porém, em sua atividade social, ele condescende com a ordem do mercado constituída sobre os egoísmos racionais. Os indivíduos que nadam contra a maré do capitalismo são penalizados com a falência econômica e privados da vida social. O homem moderno está à mercê de leis abstratas e de objetos inanimados, e isso penetra em todas as camadas sociais desde o proletário até o burguês. Lucien Goldmann (1991), a propósito desse assunto, postula:

A reificação rompe a unidade entre o sujeito e objeto, produtor e produto, espírito e matéria e o pensador apenas constata essa ruptura, tomando-a por um fenômeno fundamental e natural da vida humana. Por isso, é necessário um grande esforço para resistir a essas tentações e conseguir ir além das aparências e compreender o pensamento dos grandes dialéticos do passado, mas ainda aplicar esse pensamento aos problemas novos como um guia vivo e seguro diante dos acontecimentos sempre inesperados que constituem a vida histórica. (GOLDMANN, 1991, p. 206)

A relação entre o homem e a máquina, nos cinco contos que são analisados a seguir, evidencia a reificação dos sujeitos. Cada um, ao seu modo, explicita a afirmativa de que a arte não está imune ao capital, sendo que ela (a arte), através da escrita, retrata a fragmentação e a coisificação do homem. O “público” e o “privado” estão sujeitos à reificação, conforme se verifica no capítulo a seguir, denominado *A relação entre o homem e a máquina nos contos*. Esse segundo capítulo se divide em subtítulos e abarca as análises feitas dos contos na ordem cronológica de suas publicações sendo eles: “A máquina extraviada” (1968), de José J. Veiga, “Passeio noturno” – parte I e “Passeio noturno” – parte II (1975), ambos de Rubem Fonseca, “O homem que procurava a máquina” (1976), de Ignácio de Loyola Brandão, e “O importado vermelho de Noé” (2007), de André Sant’Anna.

2 A RELAÇÃO ENTRE O HOMEM E A MÁQUINA NOS CONTOS

Neste capítulo, analisam-se os contos elencados na presente dissertação. O primeiro subtítulo *A máquina como bem público, político e espiritual, em “A máquina extraviada”, de José J. Veiga*, propõe a observação da máquina pela comunidade que a percebe enquanto um artefato limítrofe entre o público e o político, atingindo o patamar de divindade. Na sequência, temos *Os atropelos da máquina e a brutalidade do homem em “Passeio noturno” – parte I*, que traz a interpretação do conto de Rubem Fonseca, sob o viés da violência praticada pelo protagonista, cujo veículo utilizado para tal é uma máquina: o automóvel. Em seguida, *O “eu” e o outro “eu” em “Passeio noturno” – parte II* busca mostrar as duas faces do protagonista quando ele se depara com a oportunidade de cometer um crime. O quarto subtítulo, *Estranhamento do homem que procurava a máquina*, tem como objeto de análise o deslocamento do sujeito frente à máquina e ao progresso. E, por fim, o último subtítulo, *A máquina: consumo e destruição em “O importado vermelho de Noé”*, abarca a análise do conto de André Sant’Anna evidenciando, entre outros pontos, a estética do autor, o discurso do consumismo e a intertextualidade na narrativa.

2.1 A MÁQUINA COMO BEM PÚBLICO, POLÍTICO E ESPIRITUAL, EM “A MÁQUINA EXTRAVIADA”, DE JOSÉ J. VEIGA

Na metade do século XX, em um país em que boa parte da literatura é caracterizada pelos representantes consolidados do Realismo e do Naturalismo, a obra literária do escritor goiano José J. Veiga compõe uma linha que problematiza o conceito de literatura fantástica concebido até então.

No final da década de 1950, José J. Veiga estreia com o livro de contos *Os cavaleiros de platiplano* (1959), obtendo reconhecimento ao receber, no ano de lançamento, o prêmio Fábio Prado, como melhor livro do ano e também uma menção honrosa no prêmio Monteiro Lobato, na categoria de melhor livro. Nessa produção, o clima de estranhamento causa um efeito que aguça e expande a visão do real na percepção do leitor. Esse efeito é produzido a partir de uma leitura capaz de expandir as fronteiras da significação, ultrapassando o *status quo* já estabelecido

culturalmente. A forma de escrita de Veiga desempenha uma função crítica, ainda que de forma implícita, ao proporcionar que nos deparemos com faces limítrofes de nós mesmos. O autor publicou 18 livros ao longo de sua vida até 1997, quando lançou *Objetos turbulentos*, seu último livro. Recebeu, nesse mesmo ano, o prêmio Machado de Assis. Assim, pode-se afirmar que a crítica, de forma geral, recebeu bem os livros de José J. Veiga.

Lançada em 1968, “A máquina extraviada” é uma coletânea de contos do autor José J. Veiga, que, em sua orelha, é descrito como um escritor gótico que faz uso de temas diversos com algo em comum presente em seus textos: a interpenetração, ora misteriosa, ora francamente fantástica. Para M. A. H. (autor(a) da orelha do livro), Veiga se situa entre os escritores góticos da época. O romance gótico se dá quando formas grotescas de monstros quase inimagináveis se penetram entre as formas naturalísticas convencionais. Com quatorze contos, o livro traz aos leitores narrativas como “Acidente em Sumaúma”, “Domingo de festa”, “A viagem de dez léguas”, “O cachorro canibal”, “O galo impertinente”, “A máquina extraviada”, entre outros. “A máquina extraviada” é considerado um conto de denúncia e sua narrativa é uma representação eficaz dos fatos políticos do Brasil dos anos 1960.

O ano de 1968 foi marcado por vários acontecimentos políticos e de resistência política no Brasil. No dia 28 de março, no prédio da UNE, no Rio de Janeiro, Edson Luís Souto, estudante de apenas 16 anos, é morto com um tiro no peito durante um conflito entre estudantes e a Polícia Militar. Em 5 de abril, o então ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, proíbe o funcionamento do movimento político da Frente Ampla. No dia 20 de abril, ocorre um atentado à bomba que destrói a entrada do jornal *O Estado de São Paulo*. No dia 15 de maio, outra bomba explode na porta da Bolsa de Valores de São Paulo. Na data de 26 de junho, é realizada, no centro da cidade do Rio de Janeiro, a Passeata dos Cem Mil, uma manifestação contra o regime militar organizada pelo movimento estudantil, e, no dia 5 de julho, o ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, proíbe as manifestações de rua em todo o país. Já em 7 de novembro, é inaugurada a nova sede do Museu de Arte de São Paulo na Avenida Paulista, e em 13 de dezembro, o Presidente Artur da Costa e Silva decreta o Ato Institucional nº 5.

Nesse contexto é que surge, no campo literário, o conto “A máquina extraviada”. O conto narra a história de uma população que, sem qualquer explicação das autoridades, é surpreendida pela montagem de uma máquina imponente, gerando curiosidade, fanatismo e especulação nos habitantes de uma cidade interiorana. Em Veiga, a presença do fantástico é, para os críticos, a marca do escritor e, também, o componente dominante em sua obra. Todavia, no conto a ser analisado, essa característica se problematiza com a complexidade com que o fantástico é utilizado, pois, ao avesso das explicações da literatura fantástica – que caminham para algo envolto no inexplicável –, a narrativa aponta para a simplicidade da vida cotidiana.

O narrador, em primeira pessoa, relata em tom de carta ao seu compadre a novidade que paira na cidade e que está causando entusiasmo nos moradores: “desde que ela chegou – não me lembro quando, não sou muito bom em lembrar datas – quase não temos falado em outra coisa” (VEIGA, 1968, p. 93). A palavra “extraviada”, como um adjetivo da máquina posta no título do conto, sugere *a priori* algo perdido, desgarrado, solto, sem paradeiro, caracterizando o “sem lugar”, muito recorrente na literatura contemporânea. Todavia, essa ideia de extravio não se mantém, já que a máquina se instala no povoado e, simultaneamente, instaura uma nova forma de vida nos arredores da cidade, modificando não só as paisagens, mas também as pessoas.

José J. Veiga é conhecido como um dos ícones da literatura fantástica, apresentando, em seus textos, por um lado, a influência de elementos alheios à lógica racional, e, por outro, retrata-os em linguagem coloquial, estruturada com a naturalidade de uma prosa entre amigos. Wilson Martins (1994, p. 96) afirma sobre a ficção de Veiga que “a sua arte poder-se-ia definir como o verdadeiro realismo mágico, sendo, como é, uma arte de atmosfera e não de peripécias”. As características apresentadas como “arte de atmosfera”, pelo crítico, encontram-se na ficção de Veiga e também exercem a função de delimitar o realismo mágico, em sua visão. Dessa forma, o conto de peripécias, com figurações pautadas na anedota e não no fantástico, se atém especialmente em características como “intriga, no relevo dos caracteres, na surpresa do desfecho, na originalidade da história” (MARTINS, 1994, p. 98). Diferentemente, a escrita de Veiga e também o realismo mágico, na concepção de Martins, visaria à utilização de todas essas características já

absorvidas como de atmosfera, mescladas com um fator irreal, que se insere nas categorias do conto.

Em “A máquina extraviada”, o gigantesco monumento chegou em dois ou três caminhões, causando reboliço nas famílias, que, num primeiro impulso, interromperam ações rotineiras para depois cessarem abruptamente seus afazeres, no intuito de fazerem coro à multidão ao redor da máquina. O autor do conto, em um processo de adequação à modernidade tardia, evidencia as dualidades sociais que se instalam entre o campo e a cidade, no que tange ao espaço, entre a tradição e a ruptura, na esfera literária e, por último, entre o homem e a máquina, adentrando a dimensão humanística, em contraponto à reificação.

No conto, a constituição da ideia de modernidade, de certa forma, não corresponde à promessa de inovação. Alguns elementos considerados conservadores permanecem. É o que indica o trecho abaixo:

A máquina chegou uma tarde, quando as famílias estavam jantando ou acabando de jantar, e foi descarregada na frente da Prefeitura. Com os gritos dos choferes e seus ajudantes (a máquina veio em dois ou três caminhões) muita gente cancelou a sobremesa ou o café e foi ver que algazarra era aquela. Como geralmente acontece nessas ocasiões, os homens estavam mal-humorados e não quiseram dar explicações, esbarravam propositalmente nos curiosos, pisavam-lhe os pés e não pediam desculpa, jogavam pontas de cordas sujas de graxa por cima deles, quem não quisesse se sujar ou se machucar que saísse do caminho. (VEIGA, 1968, p. 93)

A cena relatada no trecho é quase sensorial: uma cidade pacata, famílias postas à mesa de jantar, cheiro de comida caseira, até que se principia um evento de aparente grande magnitude para os moradores. Homens mal-humorados são descritos, enquanto os leitores imaginam os odores da cena: suor, graxa, ferragens. A imagem sonora do trecho remete a algo caótico: gritos e esbarrões dos homens acompanhados do tilintar da máquina misturados ao som dos três caminhões transportadores. Nesse cenário é que a máquina se instala. Uma comunidade nos moldes conservadores é arrebatada pelo progresso, sem ser consultada ou avisada. Percebe-se o tom de oralidade ao narrar a chegada da máquina na cidadezinha que concentra sua história árida em terras sertanejas, confirmando a capacidade de Veiga para a compreensão da condição humana que, na sombra da violência e da opressão, percebe o infortúnio de uma invasão.

No conto, é perceptível o estranhamento do homem conservador diante da rápida expansão industrial. Acerca desse tema, Rezende (2008, p. 138) destaca:

Já na década de setenta, a história da máquina, que suga a força e os sonhos dos homens, é a metáfora da era industrial que vai pouco a pouco, substituindo os valores da raça humana e alienando a todos, para que se sobreponha o material sobre o espiritual.

Entende-se que a máquina, em conformidade com Rezende, é como um poder supremo que manipula os homens e altera as civilizações irremediável e permanentemente. A alienação advinda da máquina afeta a todos, modificando o *modus vivendi* dos indivíduos. A máquina, assim vista, funde-se ao tecnicismo, ao imediatismo, aos bens materiais de consumo, aos anseios espirituais, abrangendo as relações interpessoais e culturais de um povo.

A máquina se instaura na rotina da população e serve de entretenimento também para as crianças da cidade. As brincadeiras infantis, agora, se dão em torno dos cilindros, das colunas, dos dentes e das engrenagens da máquina. A paixão pela máquina ativou o aspecto da novidade, cativando as crianças no entorno do povoado, de modo que resultaram inúteis as tentativas para afastá-las. Essa irremediável aproximação está explicitada no trecho abaixo:

As crianças, que não são de respeitar mistério, como você sabe, trataram de aproveitar a novidade. Sem pedir licença a ninguém (e a quem iam pedir?), retiraram a lona e foram subindo em bando pela máquina acima, até hoje ainda sobem, brincam de esconder entre os cilindros e colunas, embarçam-se nos dentes das engrenagens e fazem um berreiro dos diabos até que apareça alguém para soltá-las; não adiantam ralhos, castigos, pancadas; as crianças simplesmente se apaixonaram pela tal máquina. (VEIGA, 1968, p. 94)

O interesse generalizado pelo estranho objeto gerou diferentes reações nos indivíduos perpetuando-se com o passar do tempo, algo que frustrou as expectativas de quem acreditou que esse entusiasmo seria passageiro. O efeito estendeu-se até mesmo às beatas da igreja, que se curvaram perante a grandiosa máquina. Os homens, metidos a valentões, quando a enfrentam, fazem-no para manter a honra e a virilidade perante os outros, mas ficam pequenos diante de tamanha imponência da máquina, como é perceptível nessa passagem do conto:

Contrariando a opinião de certas pessoas que não quiseram se entusiasmar, e garantiram que em poucos dias a novidade passaria e a ferrugem tomaria conta do metal, o interesse do povo ainda não diminuiu. Ninguém passa pelo largo sem ainda parar diante da máquina, e de cada vez há um detalhe novo a notar. Até as velhinhas de igreja, que passam de madrugada e de noitinha, tossindo e rezando, viram o rosto para o lado da máquina e fazem uma curvatura discreta, só faltam se benzer. Homens abrutalhados, como aquele Clodoaldo seu conhecido, que se exhibe derrubando boi pelos chifres no pátio do mercado, tratam a máquina com respeito; se um ou outro agarra uma alavanca e sacode com força, ou larga um pontapé numa das colunas, vê-se logo que são bravatas feitas por honra da firma, para manter fama de corajoso. (VEIGA, 1968, p. 94-95)

A máquina é tratada com respeito até pelos mais corajosos, e esse é um traço da reificação dos sujeitos frente à máquina no conto. O objeto metálico é visto pelos homens como um patriarca ou alguém de patente superior. José J. Veiga evidencia, no conto, a máquina como um bem público. Diante da grandiosidade da máquina instalada, os habitantes da cidade procuraram respostas às suas perguntas sobre a origem da máquina. A ausência de respostas evoca um estatuto de magia, do “como se”, levantando um rol de possibilidades imenso, mas que não dá conta de satisfazer a curiosidade dos habitantes.

Como a busca por informações não gera respostas concretas, os moradores recolhem-se à passividade e à sensação de impotência, contentam-se, assim, em integrarem-na em suas rotinas. É o que as senhoras fazem, os homens, as crianças, enfim, todo cidadão da cidade cria um grau de proximidade com o estranho objeto. O narrador assegura ao destinatário da carta que “ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância” (VEIGA, 1968, p. 95). Isso faz com que o deslumbramento e o fascínio pela máquina, embora sem entender sua serventia, torne-se algo muito mais alegórico do que utilitário.

Retomando o que Marx escreveu sobre “valor de uso” e “valor de troca” das mercadorias, sabe-se que valor de uso é determinado de acordo com a utilidade relacionada às propriedades físicas do objeto, e valor de troca varia no tempo e espaço. No contexto, o valor de uso da máquina é inexistente, então entra em pauta seu “valor simbólico” que é atribuído mediante a produção de signos e símbolos, ultrapassando, assim, os conceitos de utilidade e função. Nesse sentido, a materialidade do objeto é simbólica e apreciativa como uma escultura em praça pública. O valor simbólico da mercadoria acaba se atrelando ao seu valor de troca que está em constante valorização e aumenta à medida que o povoado dissemina

boatos e mitos sobre a grande máquina. O prefeito, ao observar o fenômeno que se tornou a chegada da máquina, zela por sua integridade, como vemos no trecho abaixo:

Ninguém sabe mesmo quem encomendou a máquina. O prefeito jura que não foi ele, e diz que consultou o arquivo e nele não encontrou nenhum documento autorizando a transação. Mas mesmo assim não quis lavar as mãos, e de certa forma encampou a compra quando designou um funcionário para zelar pela máquina. (VEIGA, 1968, p. 95)

A máquina, vista pela população e pelas autoridades como um bem público, evidencia que sua permanência é mais valiosa que sua importância factual. Sem uma serventia revelada, os indivíduos tratam-na como patrimônio público pertencente ao município e mantido pelo contribuinte. O prefeito, por sua vez, designou um funcionário para proteger a máquina, mantendo-a intacta para apreciação dos demais, além de aderir ao movimento que reivindica a máquina como um monumento municipal, conforme o fragmento abaixo:

Já existe aqui um movimento para declarar a máquina monumento municipal – por enquanto. O vigário, como sempre, está contra; quer saber a que seria dedicado o monumento. Você já viu que homem mais azedo? (VEIGA, 1968, p. 96-97)

Sendo um bem público, a máquina passa a arrecadar fundos dos contribuintes, fazendo a máquina política também girar. A máquina, que antes pairava apenas na dimensão simbólica, torna-se política assim que começa a gerar capital. O vigário, que é contrário a esse movimento, é mal visto pelos moradores da cidade. Enquanto a população em geral endeusa a máquina, ele pressente um movimento não verdadeiro, amedrontador e percebe o exagero no tratamento dessa novidade. O personagem do vigário representa a resistência perante a alienação e reificação dos moradores que flertam com a máquina.

Além de ser tratada com um patrimônio público, a máquina também é vista como um bem político. Mesmo sem que os moradores saibam quem a encomendou, sua utilidade, seu protocolo de funcionamento ou a melhor forma de mantê-la, o prefeito e demais políticos da cidadezinha utilizam a máquina como uma referência, atingindo o patamar de monumento, instância mais elevada do patrimônio público.

Na mesma medida de alienação, as cidades próximas alimentam o desejo de adquirir a máquina, para que, assim, também possam ostentá-la, mesmo sem compreender o seu funcionamento. Aí surge a vontade de aproveitar-se da popularidade da máquina para benefícios políticos. Sua imponência alcança investidores e abre espaço para negociações políticas, trazendo benfeitorias econômicas, como é perceptível no trecho abaixo:

Estamos tão habituados com a presença da máquina ali no largo, que se um dia ela desabasse, ou se alguém de outra cidade viesse buscá-la, provando com documentos que tinha direito, eu nem sei o que aconteceria, nem quero pensar. Ela é o nosso orgulho, e não pense que exagero. Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância. Fique sabendo que temos recebido delegações de outras cidades, do estado e de fora, que vêm aqui para ver se conseguem comprá-la. Chegam como quem não quer nada, visitam o prefeito, elogiam a cidade, rodeiam, negaceiam, abrem o jogo: por quanto cederíamos a máquina. Felizmente o prefeito é de confiança e é esperto, não cai na conversa macia. (VEIGA, 1968, p. 95)

A máquina se torna o artefato público central nas disputas políticas. O prefeito, por sua vez, ganha a confiança de todos ao proteger a máquina e ao tranquilizar a população. Cria-se um estado de medo iminente no povo sobre a possibilidade de perder a máquina. O objeto, o qual não se sabia da existência e da utilidade, torna-se central em todos os assuntos do povoado. No que diz respeito a isso, vê-se a apropriação capitalista de objetos aparentemente inúteis que, ao entrarem em contato com a moeda corrente, transformam-se em item obrigatório à existência humana, causando caos e transformando-se em uma espécie de histeria coletiva.

Dessa forma, vender a máquina significa a ruína dos moradores e do prefeito que já não se imaginam sem ela. Motivo de orgulho e felicidade, a máquina, pelo simples fato de existir, mantém a cobiça de delegações de outras cidades, do Estado e de fora, mantendo, assim, a cidade em foco constante, gerando respeito político, profetizando o sucesso do mandato do prefeito e renunciando a sua possível reeleição. A incorporação da máquina em todos os eventos políticos demonstra seu poder arrebatador, como é evidenciado nesta passagem do conto:

Em todas as datas cívicas a máquina é agora uma parte importante das festividades. Você se lembra que antigamente os feriados eram comemorados no coreto ou no campo de futebol, mas hoje tudo se passa ao pé da máquina. Em tempo de eleição todos os candidatos querem fazer

seus comícios à sombra dela, e como isso não é possível, alguém tem de sobrar, nem todos se conformam e sempre surgem conflitos. Mas felizmente a máquina ainda não foi danificada nesses esparramos, e espero que não seja. (VEIGA, 1968, p. 96)

Além de ser considerada moeda de troca na política e no bem público, a máquina também passa a ser um bem espiritual e imaterial, atingindo um valor sem precedentes. Mesmo com o deslumbre massivo pela máquina, há um morador que não se deixa hipnotizar por ela: o vigário. A máquina se instala no mesmo horizonte de atração que o dele, o da mi(s)tificação, comum nas religiões, o que pode ter gerado um conflito no personagem quanto a qual figura direcionar sua adoração e nesse embate, a máquina perde. O narrador o descreve como “ranzinza” e “azedo”, mas há a ironia de que o medo do vigário venha da adoração que as pessoas cultivam pela máquina. Dessa estranha devoção, os indivíduos nutrem uma fé na máquina como a um ser superior com capacidade de operar milagres. Isso se evidencia no trecho a seguir:

A única pessoa que ainda não rendeu homenagem à máquina é o vigário, mas você sabe como ele é ranzinza, e hoje mais ainda, com a idade. Em todo caso, ainda não tentou nada contra ela, e ai dele. Enquanto ficar nas censuras veladas, vamos tolerando; é um direito que ele tem. Sei que ele andou falando em castigo, mas ninguém se impressionou. (VEIGA, 1968, p. 96)

O vigário, para os moradores, representa o conservadorismo e, para os leitores de Veiga, a resistência (mesmo que conservadora), sagrando-se o único remanescente insatisfeito com a adoração desmedida pela máquina. Representando ele o olho sensível que vê para além do ordinário, da fábula cotidiana, os que veem diferente, ou não veem, tentam destituí-lo de seu *status* de quem percebe. A população o contraria e não se deixa levar por suas reclamações, desconsiderando seus preceitos e alertas. O temor do vigário se concretiza cada dia mais, chegando ao ponto de afirmarem que a máquina opera milagres. No trecho abaixo, o narrador relata o que dizem sobre isto:

Dizem que a máquina já tem feito até milagre, mas isso – aqui para nós – eu acho que é exagero de gente supersticiosa, e prefiro não ficar falando no assunto. Eu – e creio que também a grande maioria dos munícipes – não espero dela nada em particular; para mim basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando. (VEIGA, 1968, p. 97)

Para o narrador, dizer que a máquina opera milagres é um exagero de gente supersticiosa. Segundo ele, apenas sua presença basta, pois serve de inspiração, consolo e alegria. Esse narrador, por escolha de Veiga, é inominado e essa sua falta de nome pode ser entendida como uma representação da massa alienada pela promessa de progresso. O narrador no conto, de acordo com Ligia Chiappini (1989, p. 37) sob os preceitos de Friedman, pode ser classificado como narrador-testemunha, pois, apesar de narrar em primeira pessoa, “é um ‘eu’ já interno à narrativa, que vive os acontecimentos descritos como personagem secundário que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil”. Esse tipo de narrador, ainda que seja personagem da narrativa, não está no cerne dos eventos e se dedica a narrar principalmente as ações do protagonista – que, no caso, é a máquina.

A relação do narrador com a máquina é paradoxal. Ao mesmo tempo em que ele nega os poderes sobrenaturais da máquina, também reafirma sua capacidade inata de trazer bem-estar aos indivíduos que a rodeiam. A sensação de medo também o acomete, pois teme o dia em que surgirão pessoas de fora que coloquem a máquina para funcionar, destituindo-lhe a aura quase sobrenatural. Conforme o trecho abaixo:

O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a explicar a finalidade da máquina, e para mostrar que é habilidoso (eles são sempre muito habilidosos) peça na garagem um jogo de ferramentas, e sem ligar a nossos protestos se meta por baixo da máquina e desande a apertar, martelar, engatar, e a máquina comece a trabalhar. Se isso acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina. (VEIGA, 1968, p. 97)

O trecho citado mostra que a máquina, na narrativa, cumpre seu papel de figura mística, e sua finalidade técnica torna-se irrelevante para os indivíduos. O narrador acredita que, desmistificando a máquina, ou seja, colocando-a para funcionar, ela perderá o seu encanto e deixará de ser motivo de curiosidade e especulação, retornando ao que é: mera máquina. Como o fragmento acima evidencia, quando a máquina começar a trabalhar, ela também deixará de existir. Com isso, a premissa é de que, quando algo perde a sua finalidade simbólica de apreciação e se torna utilitário, não há razão para sua valorização no campo

imaterial. Nesse sentido, não há um propósito em estabelecer o funcionamento da máquina, já que, alterando seu estado, a lembrança do fascínio pelo objeto esvanece, perde-se da efervescência fundadora e se desprende de estado primitivo. No trecho, há um tom fetichista e de admiração irrestrita e incondicional pela máquina.

O conto, em sua ideia central, reformula a instância original e quase natural das coisas, a chegada da máquina institui um novo tempo na vida da comunidade. José J. Veiga desenha a realidade de sua época, mostrando o pensamento do senso comum e seus anseios de forma primorosa. Com precisão e sem cair no prosaico, o autor nos transporta à época da escritura do conto. É perceptível uma crítica à modernização autoritária e artificial no Brasil. O fato de a população ignorar o funcionamento da máquina demonstra isto.

Maffesoli, nesse sentido, sabiamente afirma que só podemos entender bem uma época “sentindo seus odores”. Os humores sociais e instintivos, para ele, são mais eloquentes do que muitos tratados eruditos, pois neles exprimem-se os afetos, as paixões e as crenças que a permeiam. Logo, infere-se que é através da literatura que são manifestados os sonhos mais desvairados com os quais joga ou dos quais vem a ser juguete. E, assim, podemos entender que a “parte destruidora”, a do excesso ou da efervescência, é exatamente o que sempre antecipa uma nova harmonia (MAFFESOLI, 2004, p. 17-18). José J. Veiga capturou os “odores” de sua época, soube senti-los e transportá-los para o papel, para que, em qualquer tempo também pudéssemos senti-los.

No livro *O conto brasileiro contemporâneo*, o jornalista e professor Antonio Hohlfeldt (1981, p. 96) postula que a obra de Veiga, ao mesmo tempo que anuncia, de um lado, a destruição de um espaço – e conseqüentemente de um tempo – reflete também escatologicamente em torno da construção de um novo mundo, sem grandes otimismo. No livro, há também uma observação de Assis Brasil que menciona o homem (criado por Veiga) sendo achacado e invertido pela sociedade que o rodeia e eis o motivo pelo qual o autor não situa ‘no mapa’ as suas narrativas, embora não se possa negar em momento algum a brasilidade de suas narrativas. O crítico ainda acentua sobre Veiga:

É irônico e usa a sátira como seta para ferir o tradicional, o estabelecido. Seus personagens por vezes não se encontram, não sabem para onde ir, ou porque vivem, ou porque se submetem a determinadas tarefas. Não estão perdidos conscientemente [...] mas soltos num balaio ao vento, que oscila sempre. (ASSIS BRASIL *apud*. HOHLFELDT, 1981, p. 96)

Por fim, cabe ressaltar que a máquina, na narrativa, aponta para a chegada do progresso e o objeto que simboliza o progresso causa estranhamento e altera a vida de todos na comunidade. As relações de poder se dão através da máquina que acaba se infiltrando e permeando todas as esferas da vida desses indivíduos: a pública, a privada, a política e a espiritual. O homem frente à máquina está à mercê de suas implicações e das transformações advindas dela.

2.2 OS ATROPELOS DA MÁQUINA E A BRUTALIDADE DO HOMEM EM “PASSEIO NOTURNO” – PARTE I

José Rubem Fonseca foi um escritor, contista, romancista, ensaísta e roteirista. Considerado pela crítica como um dos maiores ficcionistas do país, recebeu vários prêmios importantes, entre eles, o Prêmio Jabuti e o Prêmio Camões. Rubem Fonseca é natural de Juiz de Fora, Minas Gerais. Em 1952, ocupou um cargo na polícia como comissário. Em seus plantões, registrou muitas ocorrências violentas e mortais, foi onde observou de perto o submundo do crime e a brutalidade humana, o que lhe serviu de inspiração para sua obra literária.

Schøllhammer, em *Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo* (2007, p. 28), aponta que, para alguns censores do Estado, a denúncia das paixões violentas e da desumanização da vida no meio urbano continha uma revelação subentendida da realidade brutal que emergiu do regime político repressivo. Essa literatura, como a de Fonseca, era vista como uma implícita apologia à violência, instigando insubordinação contra a máquina estatal sem legitimidade. O estudioso cita que, no governo Médici, foi proibida a divulgação de “qualquer exteriorização considerada contrária à moral e aos bons costumes” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 35), desse modo, houve censura pelo uso de palavras obscenas, de baixo calão e por referências a sexo e sexualidade. Segundo alegava o General, a reprimenda se regia contra os ultrajes à “moral comum” daqueles que “estimulam a licenciosidade, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores

morais da sociedade, obedecendo a um plano subversivo que põe em risco a segurança nacional” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 35). Nesse sentido, por representar uma ameaça política aos olhos do governo da época, os repressores do governo censuraram a coletânea dos contos de Fonseca, *Feliz ano novo*, em 1976, acusando-o de incentivar a violência.

A publicação, em 1975, da coletânea de contos *Feliz ano novo* apresenta revelações de uma realidade devastadora, em que a desumanidade é enfatizada. No fervor da transição do pior período da ditadura militar, o fim dos Anos de Chumbo ainda respinga a violência autoritária que se perpetua em menor proporção na continuidade deste processo violento e repressivo. A brutalidade escancarada desse período adentra nas representações literárias da época, capturando o âmago da desvalorização humana. O cenário público do golpe militar se volta para as relações privadas que se apresentam hostis e destituídas de afeto.

A linguagem empregada causa reflexões a respeito das divisões sociais, que, em sua maior parte, quer garantir a satisfação e realização de desejos individuais. Os protagonistas são apresentados em primeira pessoa, são autores da própria história. O conto denominado “Passeio noturno” – parte I compõe a coletânea *Feliz ano novo* e evidencia o mundo obscuro, vivenciado de dentro e de perto pelo autor Rubem Fonseca. O mesmo se verifica em “Passeio noturno” – parte II, que é um exemplo da expressividade violenta a qual Fonseca se propôs a mostrar, dando voz à classe dominante e expondo suas obscuridades. Cabe ressaltar que “Passeio noturno” – parte II é analisado na próxima seção desta dissertação.

“Passeio noturno” – parte I escancara a violência urbana, desmascarada e cruel. No conto, o leitor é convidado a uma excursão perversa. A violência é o objetivo maior do protagonista a fim de demonstrar seu poder diante de suas vítimas de classe baixa. As vítimas estão ali, uma a uma, como que a esperá-lo, nas ruas da metrópole. Na narrativa, o meio que o protagonista encontra para transpor sua realidade entediante é sua veloz máquina: o carro. O veículo, coisa possuída, chega, em uma situação limítrofe, a confundir-se com o dono, extensão da máquina e transporte para a sua perversa satisfação pessoal.

Como escritor contemporâneo, Fonseca compõe um cenário de realismo visceral¹, que invade, incomoda e desconstrói a compostura do leitor, através do desfile de personagens de pouca relevância, sequer nominados pelo autor. A cidade, nessa prosa, representa um organismo caótico com subdivisões demarcadas por antagonismos sociais. A elite é a representante oficial da metrópole, formada pelos que vivem no centro, onde os empresários ditam as regras, estabelecem limites e subjugam os não pertencentes ao grupo. Os indivíduos que não fazem parte dessa elite vivem, portanto, à margem, são vistos como indivíduos não oficiais, de segunda categoria, subalternos. Schøllhammer comenta sobre a forma de narrativa de Fonseca nos seguintes termos:

Na prosa de Fonseca, a cidade não mais se oferecia como universo regido pela justiça ou pela racionalidade do espaço público, mas como realidade dividida, na qual a cisão simbólica, que antes se registrava entre “campo” e “cidade”, agora se delineava entre a “cidade oficial” e a “cidade marginal”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 28)

A cidade, em “Passeio noturno” – parte I, não está regida pela justiça ou pela racionalidade do espaço público, e sim pela representação da “cidade oficial” que se dá através do narrador pertencente à elite. O conto de Fonseca é narrado em primeira pessoa e expõe o fluxo de consciência do narrador que, na acepção de Bowling, é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica abrindo espaço para a manifestação do inconsciente. Trata-se de um “desenrolar ininterrupto dos pensamentos” do narrador/ personagem (CHIAPPINI, 1989, p. 68).

O conto se inicia em um cenário impessoal e tétrico, repleto de papéis, relatórios, propostas e contratos. Essa é a visão robótica e entediante cujo narrador se depara ao chegar em casa após um longo dia de trabalho. A esfera familiar, igualmente monótona e desbotada, se fragmenta nos diferentes cômodos da casa. Assim os descreve o narrador:

Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando imitação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar

¹ Realismo visceral é aqui entendido como realismo de linguagem crua, representação da crueldade a que estão submetidos os personagens.

essa mala?, perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar. (FONSECA, 1975, p. 49)

O conto expõe a insensibilidade afetiva e torna evidente a perda do símbolo da cidade como era antes. A cidade “oficial” gerida pela elite se mostra impessoal. Os diálogos desgastados, quase maquínicos, são postos como uma nova forma de comunicação típica da modernidade. No primeiro parágrafo, é perceptível o esgotamento da afetividade: a esposa sequer retira os olhos das cartas para se comunicar com o marido, e o protagonista desenha a solidão de cada um dos familiares, em tarefas diversas, cada um em seu próprio cômodo. A instituição familiar está ausente de afeto e os seus representantes, alheios uns dos outros.

O narrador apresenta-nos sua família e, num discurso indireto, as falas da esposa. Trata-se de uma família que pertence à elite. Vagando pelos cômodos da casa e alheio ao espaço que percorre, o protagonista inominado vai à biblioteca, lugar da casa onde pode se isolar. Não faz nada, apenas espera. A fala da esposa, também pouco digna de um nome, é como um rádio antigo apresentando notícias irrelevantes. Sua voz e indagações não causam nenhum efeito prático ao narrador. O discurso cotidiano reificado se mantém como um monólogo longínquo. As perguntas da esposa ecoam sem respostas pela casa:

Você não para de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa, entrou a minha mulher na sala com o copo na mão, já posso mandar servir o jantar?

A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta. (FONSECA, 1975, p. 49)

A família, aos moldes tradicionais, se evidencia na narrativa. Quem os apresenta despretensiosamente, de forma “quase que dispensável”, é o narrador-protagonista, o patriarca da casa. A esposa, com um copo sempre à disposição, cartas de baralho e novelas insossas, representa a futilidade feminina e a falência do casamento. O pouco diálogo revela a distância emocional em que se encontram os membros da família. Os assuntos da casa giram em torno da vida profissional do patriarca e o dinheiro que vem de seus negócios. A copeira, subalterna, porém

requintada, serve à francesa. Os filhos, já crescidos, pedem dinheiro ao pai, como a récita de uma lembrança vaga de existências pouco significativas.

A casa e seus habitantes vivem uma vida reificada, não criam uma conexão entre si, nem ao menos com a coisa narrada, apenas flutuam, aparecem e desaparecem num discurso trivial. Nesse ponto, a máquina é apresentada na narrativa: “Vamos dar uma volta de carro?”, convida o narrador, esperando e sabendo que a negativa viria, afinal, para a esposa, era a hora sagrada da novela: “Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais” (FONSECA, 1975, p. 49), responde a mulher. O carro surge como parte da rotina noturna do homem e seu valor se dá pela possibilidade de matar que ele proporciona.

Cravejado de tédio, o desejo de matar instaura-se com urgência na psique do protagonista, sendo um assassino em série, sua família e trabalho são convenientes. Os passeios noturnos não significam, para o narrador, sair do conforto. Sua máquina, o carro, também o traz conforto, todavia proporciona a ele adrenalina, poder, imponência e aventura, como se verifica no fragmento a seguir:

Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, fechei a porta, essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os para-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. (FONSECA, 1975, p. 49)

A escrita dinâmica, traço da contemporaneidade de Fonseca, fica visível no trecho acima. A sucessão de acontecimentos práticos e banais se separa aparentemente não por lapsos do tempo, e, sim, por vírgulas e frases objetivas. Na economia da narrativa, “somente o necessário” é posto pelo autor. Em se tratando da visão do protagonista: fazer o que precisa ser feito é seu intento. Após as manobras feitas para conseguir tirar o carro da garagem, surge uma leve irritação no protagonista, entretanto o homem se dá conta da beleza e da eficácia de sua potente máquina.

Nesse momento, um traço descritivo, até então oculto no narrador, surge. O narrador-personagem o descreve como quem descreveria uma musa inspiradora: para-choques salientes, reforço especial duplo de aço cromado, motor poderoso forte e silencioso com capô aerodinâmico. O narrador, até então, desprovido de emoções, ao adentrar na máquina, passa a sentir seu coração bater apressado de euforia. Há na narrativa uma implícita erotização da máquina, a descrição do narrador anônimo é, de certa forma, perversa, já que ela é usada para saciar seus desejos mais obscuros, trazendo excitação e também a transposição de sua realidade factual. A máquina, na narrativa, é o seu instrumento para matar.

Há uma mudança de comportamento no homem quando entra em contato com a máquina, uma mistura de euforia e excitação tomam conta do personagem. É como se a aceleração da máquina fizesse seu coração também acelerar. O motor poderoso que gera sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico, se assemelha às ações do homem ao cometer seus crimes, silencioso dentro da sua armadura: a máquina.

A família, o trabalho e a posição social do narrador são convenientes para ele na coexistência de sua vida dupla. Sendo, pois, um *serial killer* compulsivo e ritualístico, o protagonista aproveita-se de seus privilégios para manter as aparências, garantir sua impunidade e dar continuidade ao exercício de sua crueldade perversa. No imaginário popular, um homem bem-sucedido não dirige um potente carro para cometer crimes. O carro de luxo, fora da esfera privada do protagonista, é a máscara perfeita para o assassino impetuoso surgir. Às noites, a máquina e o homem se fundem numa perfeita comunhão e se transformam em uma espécie de *ciborgue* (organismo dotado de partes orgânicas e cibernéticas) com a finalidade de matar.

O narrador, em seu intento, desloca-se sem rumo à procura de uma rua deserta, pouco iluminada, e se pergunta: “homem ou mulher?”. Para ele, não faria muita diferença. À espera de um alvo, o homem começa a ficar tenso, porém não se desestimula, já que a recompensa e o alívio se tornariam maiores após a consumação de suas intenções. No trecho abaixo, o narrador avista e analisa a presa que está mais próxima de seu carro:

Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. (FONSECA, 1975, p. 50)

A presa da noite foi escolhida: uma mulher. O narrador a descreve como menos emocionante, pelo nível baixo de dificuldade que apresenta. Seus pertences estão em um “embrulho de papel ordinário”, como de quem volta para casa após um dia de trabalho, passa em uma venda e leva algum alimento à sua prole. A logística do ato e o espaçamento das árvores, de vinte em vinte metros, instigam a astúcia e irão provar a grande habilidade do homem ao dirigir a máquina. A vítima não poderá escapar. A sua visão de homem de negócios a vê como uma meta a ser batida, para que ele consiga receber sua recompensa, só que diferentemente do mundo dos negócios, tal recompensa é imediata e sem atravessadores:

Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. (FONSECA, 1975, p. 50)

A brutalidade descrita se assemelha à descrição de um ato de violência sexual, já que a vítima se trata de uma mulher. A máquina é seu artefato de subordinação da vítima. A escolha das expressões usadas por Fonseca como “ir para cima”, “peguei a mulher acima dos joelhos” e “bem no meio de suas pernas” dão um toque a mais de perversão na cena descrita. O para-choque da máquina é como o falo do homem, rígido, imbuído de intenções. A guinada do carro passando como um foguete é como o finalizar da violência, o prazer do homem só é possível através de sua máquina. A volta para o asfalto é a afirmação de sua saciedade, seu “dever” cumprido ao findar a sua violência. A máquina, nesse ponto, reafirma a virilidade do homem. Os pneus cantando soam como a comemoração do homem diante de seu feito.

Fonseca demonstra seu estilo de escrita “pungente e cru”, descrito por Schøllhammer (2007, p. 36) como “quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana”. A narração em si não se restringe ao

aspecto social e consegue aprofundar os contrassensos da existência humana. A mente humana se modifica de acordo com a relação de poder que é estabelecida. O olhar do homem fora da máquina é diferente do olhar do homem dentro da máquina. A máquina sugere poder, invencibilidade. Sem a máquina, o homem é apenas um homem.

A descrição do narrador evidencia a sua frieza e o seu contentamento ao violentar sua vítima. Era o “golpe perfeito”, os sons do impacto e dos ossos se quebrando soam, para ele, como uma agitada melodia. A velocidade e agilidade ao desviar das árvores evidenciam, para ele, a sua completa aptidão e merecimento de possuir aquela potente máquina: “Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos” (FONSECA, 1975, p. 50).

Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio. Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos para-lamas, os para-choques sem marca. (FONSECA, 1975, p. 50)

A máquina veloz – veículo capaz de romper a monotonia da vida – é motivo de orgulho para o narrador, o vermelho do sangue da vítima colore os muros da “cidade não-oficial”, o subúrbio. Já o carro do protagonista não carrega para casa nenhuma “cicatriz” de sua aventura atroz. Intacta, a máquina volta para a garagem e ocupa seu lugar de pertencimento, o bairro nobre.

A leveza da mão do protagonista diagnostica que tudo permanece em seu devido lugar. O narrador, então, prova sua imensa habilidade em fazer o que se propõe. Não há heroísmo, nem possibilidade de redenção na narrativa, sobre esse ponto Schøllhammer (2007, p. 37) postula que “para os personagens de Fonseca não existe nenhuma dimensão de esperança política na rebeldia dos marginais da sociedade. Do ponto de vista individual, os personagens são despidos impiedosamente de qualquer heroísmo engajado”.

A única causa a que o protagonista se propõe é a sua satisfação pessoal. Ele sabe ter dureza nos pulsos quando necessário, mas também leveza nas mãos para avaliar e cuidar de seu bem mais precioso: a máquina. No trecho abaixo, a jornada excitante do homem chega ao fim, ele volta para casa, dá boa noite à família e se prepara para um novo dia de trabalho:

Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas. A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (FONSECA, 1975, p. 50)

No trecho acima, o passeio noturno, a bordo da máquina, faz com que o narrador se sinta único, privilegiado com dons quase que divinos. A família do narrador, após sua chegada, encontra-se frente a outra máquina – a televisão, que serve para o escapismo diário dos membros da casa. E é assim que o passeio noturno se finda. O narrador, ao retornar ao “lar”, percebe que ali nada mudou. A esposa o questiona sobre o passeio, sem sequer tirar os olhos do vídeo. O protagonista apreende novamente sua rotina, com um gesto de cordialidade e omissão (ao não responder à retórica pergunta da esposa), dá boa noite a todos e vai dormir, pois, no dia seguinte, diz que terá um dia terrível na companhia.

O fim da narrativa expõe que a prática violenta do narrador não é um fato isolado, e, sim, cíclico. A repetição do cotidiano dividido entre a “cidade original” e a “cidade marginal”, entre o trabalho e o lazer, entre a vida pública e os desejos privados, se perpetua, assim como a dualidade e ligação íntima entre o homem e a máquina, entre o “ser” e o “possuir”.

Na narrativa analisada, a fragilidade das vítimas ratifica a dominância do protagonista perante os outros. Maffesoli (2004, p. 68), sobre esse aspecto, disserta que a terra é um constante lembrete do ciclo da morte e da vida. Metamorfose contínua que favorece o crescimento orgânico de um povo, encarnando a ideia que uma comunidade tem de si mesma. A dominância da classe mais abastada em detrimento das vítimas suburbanas é traço da desumanização de ambos. De um lado, o personagem desumanizado, violento e mecânico e, de outro, suas vítimas que são como animais a caminho do abate.

Como estrutura antropológica, a violência é certamente um bom exemplo do aspecto indivisível do dado mundano, por isso, os fenômenos sociais na contemporaneidade e a maldade humana devem ser admitidos pela literatura e por esta contemplada. Maffesoli (2004, p. 19) afirma que, para compreender esses fenômenos em ação, é indispensável mudar de perspectiva, não mais criticar, esclarecer, mas compreender e admitir. Fonseca se utiliza desse método, ele admite

as formas de existência na contemporaneidade maquínica. Seus personagens, inominados, representam o sujeito fragmentado e psicotizado de forma tão crível, que somos capazes de nos enxergarmos nele: violentos, banais, cruéis e enfadados. Para além das representações filosóficas e políticas, em que a saturação é evidente, é preciso expor fenomenologicamente o que acontece. Para o autor, deve-se sugerir a matéria-prima desse enigma, que é o mal, porém não por meio de um esteticismo barato, mas para poder capturar a inteireza dos fenômenos que estão em primeiro plano na cena social.

Na prosa de Fonseca, não há uma transcendência do narrador que aponta para algo sublime, pois sua satisfação e alegria diária se voltam para o aniquilamento da própria humanidade. A máquina é a ferramenta que desnuda a parte sombria do indivíduo e o hedonismo advém dela. Não há nada sublime nessa relação. Os fatos descritos se mostram como um dia de caça solitária, é como abater animais, não há compaixão, não há luto. Só existe a realidade descrita de modo casual.

Os elementos que cercam o protagonista, os sócios, os familiares e até suas vítimas, não formam a distinção homem de negócios/assassino, de onde decorre a potência do conto. Contudo, a linguagem concisa, prática, saturada de cinismo do executivo que está sempre carregado de afazeres, relatórios, propostas e contratos, é a mesma do homem que planeja com impassibilidade, eficácia e habilidade as batidas fatais sobre os que transitam nas margens da metrópole. Nesse sentido, a linguagem cumpre seu papel, a estética da narração é o que evidencia que o executivo bem-sucedido e o assassino vil se tratam da mesma pessoa.

O indivíduo apresentado por Fonseca está bem adaptado à função que exerce na companhia onde trabalha durante o período diurno e, também, à conduta mortal que assume à noite, ambos intrinsecamente ligados, a face e a máscara. Dessa maneira, para o executivo rico cumprir seu papel na sociedade da qual faz parte, é indispensável que o homicida, com sua máquina potente, obtenha sua recompensa. Fato esse que coloca a psicopatia no centro do funcionamento da ordem produtiva do personagem.

O executivo só é suscitado para manter o psicopata na ativa, a conveniência de seu trabalho mantém o assassino noturno. O “eu”, na narrativa é complementado

por seu carro que assume suas limitações humanas e o completa. A consciência do horror não é sentida pelo protagonista que a naturaliza, mas, por outro lado, é desmascarada pelo modo de narrar de Fonseca que manifesta não só a crueldade, mas também a impunidade. O silêncio dos escuros encobre os atos do protagonista. O ser que morre não é reivindicado, é como se nunca tivera existido na claridade dos dias da metrópole.

Por fim, no conto, a vaidade da elite econômica, seus valores epidérmicos e seu jogo de aparências vão sendo apontados pelo narrador provocando um grau de abjeção ao horror apresentado ao leitor. O que resta de suspense na narrativa é entender como esse cenário será rematado. Walter Benjamin (1984), sobre esse aspecto, cita que é preciso vencer esse horror e repugnância para se construir uma leitura crítica. Entre as várias possibilidades, surgidas da recepção por parte dos leitores, está a leitura alegórica que Benjamin buscou no drama trágico alemão para aludir às leituras da modernidade, onde não cabe mais o aspecto redentor do símbolo:

Ao passo que no símbolo, com a transformação do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a face hipocrática da história como a topografia petrificada. A história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe nela nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de um modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história individual de um indivíduo. (BENJAMIN, 1984, p. 188)

A morte não reivindicada da vítima e a falta de expressividade ao descrevê-la, constroem o indivíduo moderno na narrativa, ao mesmo passo que destituem o sujeito histórico como símbolo de resistência e humanidade. A face histórica é inexistente, as feições humanas estão despedaçadas e desconexas como crânios sem feições, postos à exposição e apreciação do público como num museu macabro. Assim, Fonseca em “Passeio noturno” – parte I rompe com as simbologias redentoras, escancarando o indivíduo egoico e individualista.

2.3 O "EU" E O "OUTRO EU" EM "PASSEIO NOTURNO" – PARTE II

No início da década de 1960, Rubem Fonseca estreia como autor e, em 1963, teve sua primeira coletânea de contos publicada e logo foi reconhecido pela crítica. Algumas das obras do autor incluem títulos como *O caso Morel*, de 1973, e *O cobrador*, de 1979. Consagrado como um dos mais notáveis escritores contemporâneos brasileiros, Fonseca ganhou diversos prêmios por suas obras. Como já citado no subtítulo anterior, seus textos foram fortemente influenciados por seu tempo como policial. Todavia, embora o autor tenha revelado seu olhar sensível sobre a violência e as mazelas sociais, ele se mostrou contraditório: Fonseca apoiou o Golpe Militar em 1964 e, além disso, participou ocupando um cargo fundamental antes do golpe. Em um artigo publicado na Revista *Fórum*, em 2020, o jornalista Sérgio Barbo cita o historiador uruguaio René Dreifuss que revelou em seu livro *1964: a conquista do Estado, ação política, poder e golpe de classe*, que Fonseca supervisionava a unidade ideológica e editorial do material de divulgação do IPÊS (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais).

Apesar de seu suposto apoio à ditadura militar, Fonseca soube capturar a atmosfera instalada no país durante esse período nefasto. O escritor também conseguiu mostrar aos leitores um esboço do sistema falido gerado pelo golpe, bem como o modo de vida egoísta e obscuro da elite. *Feliz ano novo*, lançado em 1975, é um livro violento e mordaz que descortina uma realidade inquietante e traz a amostragem de uma burguesia ameaçadoramente destrutiva, hipócrita e corrupta.

O conto intitulado "Passeio noturno" – parte II é a narrativa que Rubem Fonseca oferece aos seus leitores evidenciando sua prosa fluente e direta, o que o consagrou na literatura brasileira. Seus contos são como cenas de um filme, e essa linguagem típica do autor com diálogos diretos, linguagem corriqueiramente chula e atmosfera metropolitana fez com que várias de suas obras fossem adaptadas para a televisão.

A série *Mandrake* foi inspirada nos livros *A grande arte* e *Mandrake, a Bíblia e a Bengala* e teve duas temporadas sendo indicada por duas vezes ao *International Emmy Awards*, e posteriormente virou o filme. "O cobrador" também foi uma adaptação às telas, baseado em quatro contos do escritor: "O cobrador", "Passeio noturno", "Cidade de Deus" e "Placebo". A adaptação foi dividida em episódios, cada

um deles questionou os valores da civilização ocidental e do capitalismo desenfreado. Além de “Mandrake” e “O cobrador”, também foram adaptados às telas “Buffo & Spallanzani” e “Lúcia McCartney, uma garota de programa”. “O homem do ano” não foi inspirado em um livro de Rubem Fonseca, mas teve o roteiro do escritor, bem como o premiado “Stelinha”, vencedor de 12 prêmios no Festival de Gramado em 1991.

Fonseca marca suas obras com uma escrita dinâmica, o que se evidencia também em “Passeio noturno” – parte II. O conto se apresenta com o prenúncio de algo que está por vir, quando, no trânsito, um homem é surpreendido com a buzina insistente do carro ao lado com uma mulher entregando-lhe um papel. “Ângela, 2287-3594”, estava escrito no papel amassado que aquela mulher, aparentemente estranha, entregara-lhe. Um encontro que fatalmente terminará em um crime.

A história narrada se soma aos elementos históricos do tempo de sua escritura: a política de interesses como um poder corrompido, a ineficiência da polícia, a elite comandando as relações entre policiais e investigados e a pobreza evidente nas ruas do Rio de Janeiro. E é nesse cenário de poder que o protagonista se situa. A representação da elite, com todo seu cinismo e moralidade duvidosa, dá ao leitor a parte que lhe cabe: o conformismo com a violência institucionalizada.

Na segunda parte do conto “Passeio noturno”, o narrador segue expondo os eventos de sua rotina. O cenário agora é outro, o restaurante será o pano de fundo para a maior parte da trama, culminando no mesmo lugar: uma rua escura e pouco movimentada.

O personagem protagonista do conto evidencia seus dois “eus” – o “eu” público e o “eu” privado. Ambos coexistem em perfeita harmonia. Um precisa do outro, para que juntos componham o indivíduo que será apresentado ao leitor. Nesse sentido, deve ser considerado que o termo “público” se remete à esfera da coletividade e ao exercício do poder, ou seja, à sociedade dos iguais. Em contrapartida, o termo “privado” se relaciona com as esferas particulares, à sociedade dos desiguais. Dessa forma, apresentam-se as duas faces do homem: a pública, do homem de negócios, empresário bem-sucedido, e a privada, do homem assassino que, em posse de sua potente máquina, se desvincula das normas sociais para sua satisfação e perversão pessoal.

Nesse sentido, um ponto importante a ser destacado é que a “vida privada” do personagem é privada também no sentido da ausência de uma comunicação humana e de relações afetivas verdadeiras. Guy Debord postula sobre a forma que a literatura moderna revela essa privação em seus personagens. Para ele, a vida privada é privada: “Antes de tudo, da vida, que dela está cruelmente ausente. As pessoas estão, tanto quanto é possível, privadas de comunicação e de realização de si mesmas. Precisaria dizer: de fazer sua própria história, pessoalmente” (1961, p. 24). Debord menciona que as experiências humanas, no tempo do capitalismo, esquecem o tempo histórico e se mostram “clandestinas”, sem linguagem, sem comunicação e, conseqüentemente, sem memória nem história. O realmente vivido, para o crítico, “é incompreendido e esquecido em proveito da falsa memória espetacular do não-memorável” (1961, p. 157).

A narrativa não possui uma marca histórica em seu enredo. O indivíduo apresentado por Fonseca flutua no tempo do capitalismo, pois o tempo histórico, em seu imediatismo, passa a ser recusado. A interação do protagonista, na vida privada, se dá através do seu carro que lhe proporciona o ápice da relação de poder, o poder de matar impunemente.

O conto “Passeio noturno” – parte II, assim como a parte I, é narrado em primeira pessoa. O personagem protagonista nos dois contos é o mesmo e ele nos conta seu fatídico encontro e seus planos a partir dele. O primeiro espaço apresentado é a caótica Avenida Atlântica, em horário de pico. A caminho de casa, o protagonista é surpreendido por uma mulher buzinando e dizendo: “Não está mais conhecendo os outros?” (FONSECA, 1975, p. 53). O homem desconhece a mulher, entretanto sorri polidamente. A mulher lhe entrega um papel e arranca com o carro, gargalhando. Chegando em casa, o homem lê: Ângela, 2287-3594. Diferentemente dos personagens exibidos na parte I do conto, essa personagem foi nominada e, além disso, Fonseca dá outros atributos que completam o seu perfil, como idade e profissão, como observaremos mais adiante.

A experiência cotidiana do personagem protagonista se dá em movimentos automáticos. Suas saídas sempre se dão após o jantar, isso é parte de sua rotina: “À noite, saí, como sempre faço” (FONSECA, 1975, p. 53), afirma o narrador. No dia seguinte, o homem telefona para o número indicado, perguntando pela mulher que o abordara no trânsito:

Sou aquele cara do Jaguar preto, eu disse.
Você sabe que eu não consegui identificar o seu carro?
Apanho você às nove horas para jantarmos, eu disse.
Espera aí, calma. O que foi que você pensou de mim?
Nada. Eu laço você na rua e você não pensou nada?
Não. Qual é o seu endereço? (FONSECA, 1975, p. 53)

A experiência cotidiana do personagem se resume às suas ações repetitivas e aos seus contínuos ritos de perversão. Nela tudo pode ser repostado e retornado. No trecho acima, o protagonista se identifica como “o cara do Jaguar preto” e não menciona seu nome. A mulher afirma não ter conseguido identificar o seu carro, enquanto ele responde a ela de forma a encurtar a conversa e partir para um encontro “mais reservado”. Ângela, no intuito de saber a impressão que deixara, questiona o homem a respeito do que ele havia pensado sobre ela, mas ele definitivamente não expressa vontade de alongar a conversa.

A identidade do homem se dá a partir de seu carro, um Jaguar preto, a interação com a máquina destrava todo filtro social mantido pelo homem-diurno. Karl Marx cita que o poder se dá a partir da relação de dominação econômica. O protagonista é superior economicamente às suas vítimas. Essa relação material e contraditória frente à máquina possuída, de maneira dialética, sintetiza a vida e os prazeres do homem e, também, demonstra a brevidade da existência da vítima, culminando na morte de forma banalizada em “Passeio noturno” – parte II.

Na medida em que o protagonista começa a dialogar mecanicamente e se recusa a ter boa interação social com Ângela, seu outro “eu” se manifesta. O homem-assassino surge e mostra as percepções equivocadas sobre seu direito sobre a mulher com quem, no momento, precisa compartilhar o mesmo código social. E, na perda desse código, que ocorre na transição do “eu” público para o “eu” privado com o acréscimo da máquina, o protagonista toma atitudes contrárias não somente ao código, como também opostas ao seu “outro eu”, o “eu público”, que é mascarado durante o dia.

O personagem protagonista, no conto, se vê em uma situação fora do habitual, já que quem escolhe as suas vítimas é ele e, dessa vez, ele é quem foi escolhido. Com fortes traços de psicopatia, o narrador do conto toma as rédeas da situação, convidando a mulher que o abordara para jantar. Intencionalmente, ele volta a ser o caçador e coloca Ângela como a sua caça. A visão do protagonista é

completamente narcisista, em seu Jaguar, ele se estima superior aos outros, e essa pretensa superioridade é o que lhe permite viver de acordo com suas próprias leis. Na sucessão de acontecimentos do conto, o protagonista vai ao encontro de Ângela que já o aguarda na porta de seu condomínio: “Perguntei onde queria jantar. Ângela respondeu que em qualquer restaurante, desde que fosse fino. Ela estava muito diferente. Usava uma maquiagem pesada, que tornava o seu rosto mais experiente, menos humano” (FONSECA, 1975, p. 53).

No trecho citado, o narrador percebe a ansiedade da mulher que o espera à porta e repara em sua maquiagem pesada que, segundo ele, alterou seu semblante tornando-o “menos humano”. Diante das primeiras impressões constatadas, o homem a desumaniza e, assim, procura convencer também o leitor de que sua intenção de matá-la é aceitável. Nesse ponto, a reificação do personagem protagonista se evidencia, e a culminância desse processo reificado nas relações é o não reconhecimento do outro como humano e a vulgarização da vida, o que leva o protagonista à brutalidade desmedida no conforto de seu carro de luxo.

A vítima trazida por Fonseca, no conto, é diferente das demais, pois ela tem nome, idade e ocupação. Isso faz com que o dono do Jaguar preto mude seu *modus operandi*. Em “Passeio noturno” – parte I, as vítimas são aleatórias, o critério de escolha é que elas estejam em ruas pouco movimentadas do subúrbio. A partir do momento em que os personagens se encontram cara a cara, Ângela menciona que estuda imitação de voz, que é atriz de cinema e também revela a sua idade: vinte anos, mas “na semiescuridão do carro ela parecia ter vinte e cinco” (FONSECA, 1975, p. 54), expõe o narrador.

Fonseca cria, no conto, diálogos clichês em que o narrador se vê em uma situação entediante ao tentar estabelecer uma conversa com Ângela. Por outro lado, o protagonista sabe que a única informação útil para ele é descobrir, antes do crime, o que aquela mulher sabe ao seu respeito. Para isso, ele se certifica de que nenhum conhecido o flagre com a mulher, buscando evitar sua relação com o crime premeditado. Ao constatar que não há nenhum observador conhecido, os personagens entram no restaurante. A mulher, ao entrar no local, lança um olhar desdenhoso sobre as pessoas que lá estavam. Eles sentam à mesa e Ângela pede um Martini e insiste em saber as impressões do homem e ele lhe responde da seguinte forma:

Existem duas hipóteses. A primeira é que você me viu no carro e se interessou pelo meu perfil. Você é uma mulher agressiva, impulsiva e decidiu me conhecer. Uma coisa instintiva. Apanhou um pedaço de papel arrancado de um caderno e escreveu rapidamente o nome e o telefone. Aliás quase não deu para eu decifrar o nome que você escreveu.

E a segunda hipótese?

Que você é uma puta e sai com uma bolsa cheia de pedaços de papel escritos com o seu nome e o telefone. Cada vez que você encontra um sujeito num carro grande, com cara de rico e idiota, você dá o número para ele. Para cada vinte papelinhos distribuídos, uns dez telefonam para você.

E qual a hipótese que você escolhe? Ângela disse.

A segunda. Que você é uma puta, eu disse. (FONSECA, 1975, p. 54)

Sem rodeios, dessa vez, o homem mostra o que, de fato, pensou ao ser abordado: uma “puta” e interesseira. Torna-se, assim, visível que os filtros sociais que o personagem carregava estavam desaparecendo e dando lugar ao outro “eu” do homem. O “eu privado” surge, misógino e direto. A subjugação da vítima também se dá pela relação de poder do homem, como representante do sistema patriarcal e a mulher, como uma “casta” inferior à sua. A classe social e o sexo da vítima a colocam dois níveis abaixo do protagonista.

Ângela ficou bebendo o martíni como se não tivesse ouvido o que eu havia dito. Bebi minha água mineral. Ela olhou para mim, querendo demonstrar sua superioridade, levantando a sobrancelha – era má atriz, via-se que estava perturbada – e disse: você mesmo reconheceu que era um bilhete escrito às pressas dentro do carro, quase ilegível.

Uma puta inteligente prepararia todos os bilhetinhos em casa, dessa maneira, antes de sair, para enganar os seus fregueses, eu disse.

E se eu jurasse a você que a primeira hipótese é a verdadeira. Você acreditaria?

Não. Ou melhor, não me interessa, eu disse. (FONSECA, 1975, p. 54-55)

É perceptível que Fonseca retrata o homem burguês com uma estética muito direta e objetiva, fazendo uso de palavras de baixo calão. O autor retrata o homem contemporâneo com o intento de desnudar e denunciar a sociedade brasileira que se fixara pós anos de chumbo. Os personagens “sem filtro” de Fonseca, imersos na sociedade de consumo, são caricaturas da burguesia carioca, como cita Alfredo Bosi:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon”

continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto. (BOSI, 1975, p. 18)

A inocência perdida na caótica vida da metrópole, somada ao sadismo e à libido do homem que “tudo pode”, se fundem, criando uma arma mortal e desenfreada. O encontro casual agora estava tomando um rumo desconhecido e nebuloso para Ângela. O homem, cada vez mais, mostra a sua indiferença diante das intenções da mulher que estava à sua frente. A aspereza das respostas e o desinteresse do personagem desconcertam Ângela, que tenta manter o controle demonstrando superioridade, mas, aos olhos dele, ela é apenas uma presa com medo aparente.

Nunca fui tão humilhada em minha vida. A voz de Ângela soava ligeiramente pastosa.

Eu se fosse você não bebia mais, para poder ficar em condições de fugir de mim, na hora em que for preciso, eu disse.

Eu não quero fugir de você, disse Ângela esvaziando de um gole o que restava na taça. Quero outro. (FONSECA, 1975, p. 55)

O narrador percebe a voz pastosa da mulher afirmando que jamais foi tão humilhada. A situação em que os personagens se encontram dentro do restaurante aborrece o homem, pois conversar com aquela mulher era apenas uma pedra no caminho. O que conforta o narrador é a expectativa de que ele possa se satisfazer com a morte dela, então terá valido a pena o tempo investido nesse encontro. Ângela ainda intrigada com o sujeito à mesa questiona:

O que é que você faz?

Controlo a distribuição de tóxicos na zona sul, eu disse.

Isso é verdade?

Você não viu o meu carro?

Você pode ser um industrial.

Escolhe a sua hipótese. Eu escolhi a minha, eu disse.

Industrial.

Errou. Traficante. E não estou gostando desse fecho de luz sobre a minha cabeça. Me lembra as vezes em que fui preso. (FONSECA, 1975, p. 55).

O diálogo em andamento mostra que o personagem está indiferente às expectativas da mulher, mas tenta obter algum divertimento com a situação em que se encontra. O sadismo do narrador se torna cada vez mais aparente, a conversação é um jogo amedrontador para a vítima. Ângela olha o homem intensamente e diz: “Não vejo nada. Teu rosto parece o retrato de alguém fazendo uma pose, um retrato antigo, de um desconhecido” (FONSECA, 1975, p. 55). Nesse

diálogo, é perceptível que Ângela busque ver algo além da aparência do homem, porém se depara com o profundo vazio de sua postura e fisionomia. Observar o personagem como um retrato denota a ausência de proximidade humana entre ambos.

O narrador afirma pensar o mesmo sobre a mulher, e esse afastamento intencional a intriga. Nesse momento da trama, o homem a convida para irem embora. Eles entram no carro: “Às vezes a gente pensa que uma coisa vai dar certo e dá errado”, diz Ângela, “o azar de um é a sorte do outro” (FONSECA, 1975, p. 56) acrescenta o narrador. A negativa de um segundo encontro é dada pelo protagonista como prenúncio de que algo aconteceria ao final do primeiro. Ângela ainda tenta manter certa superioridade afirmando que os homens com que sai se apaixonam por ela e afirma que o Jaguar preto é melhor do que quem o dirige. O narrador complementa dizendo que ambos se completam.

A máquina aqui é retratada como extensão do homem, pois separadamente ambos perdem sua totalidade. O fato de se complementarem numa relação que modifica não só o comportamento do homem, mas também a função prática da máquina, explicita que a arbitrariedade no uso dessa máquina a transforma em um utensílio em favor das elites que podem comprá-la. O narrador, ao deixar Ângela, relata a cena que se sucede da seguinte forma:

Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher, mas eu tinha que ir logo para casa, já estava ficando tarde. Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado. (FONSECA, 1975, p. 56)

Orgulhosamente, o homem, no conforto de sua potente máquina, narra a morte de Ângela. O protagonista não possui remorso, assim como a própria máquina. Ele realiza os crimes a sangue-frio com ferocidade e maestria, causando certo desconforto ao leitor. O fio da vida se desfaz na velocidade da aceleração da máquina. As luzes do carro apagadas são o prenúncio das trevas no pouco tempo que a mulher terá em vida. O último resquício de luz observada por ela é a luz da máquina governada pelo seu assassino. No trecho a seguir, nota-se a frieza da descrição do crime:

Bati em Ângela com o lado esquerdo do para-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente – e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando – e logo atropeli com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade. (FONSECA, 1975, p. 56)

No trecho acima, nota-se que o fora da lei projetado por Fonseca não é mais o infrator que vive na marginalidade para manter-se vivo e alimentar a sua prole. É notável a manifestação de um novo tipo de bandido, para quem o crime e a violência demonstram sua condição de poder. Os crimes do protagonista se dão com a certeza da impunidade e se mantêm frequentes pela ineficácia das instituições sociais que privilegiam os ricos. A fetichização da morte proporcionada pela máquina, que se dá nos passeios noturnos do narrador, se assemelha a um trivial passeio no shopping que é recompensado com o prazer instantâneo advindo dos objetos adquiridos.

Schøllhammer (2007, p. 51) postula que as iniciativas civis de combate à violência oferecem um caminho compreensível e justificado nos últimos anos, porém não são o bastante diante do “vácuo simbólico resultante da desagregação social”. O estudioso menciona que uma discussão sobre violência e cultura deve, primeiramente, encarar a violência como a brutal expressão da ausência de negociação social, e, ao mesmo tempo, ela é a demanda ineficaz de outra forma de simbolização, cuja energia pode ser um poderoso agente nas dinâmicas sociais de poder. O poder incutido no manuseio da máquina reafirma a violência e abre brechas para degradar o outro na simbologia do conto.

As dinâmicas de poder da esfera pública e privada da vida do protagonista se cruzam e, assim, o assassino, ao sair de seu carro, dá espaço ao pai de família que retorna ao lar satisfeito por finalizar o seu passeio noturno com notório sucesso e sem prejuízos à máquina. Nota-se no trecho abaixo:

Quando cheguei em casa minha mulher estava vendo televisão, um filme colorido, dublado.
 Hoje você demorou mais. Estava muito nervoso?, ela disse.
 Estava. Mas já passou. Agora vou dormir. Amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (FONSECA, 1975, p. 56)

Além da brutalidade descrita no conto, salta aos olhos a representação da sociedade burguesa que vive o luxo e os prazeres proporcionados pelos bens de consumo em um país subdesenvolvido. A sociedade desmascarada no conto está calcada na desumanização e no individualismo em sua forma mais vil. Alfredo Bosi (1975, p.18), nesse sentido, afirma que a sociedade de consumo é requintada na mesma proporção de seu sadismo. O crítico menciona que a narrativa de Fonseca reflete a desordem e a angústia em que o indivíduo se encontra num sistema atroz e capitalista.

A máquina no conto analisado é a virada de chave para a personalidade assassina do personagem. A identidade do homem e as relações de poder estabelecidas por ele se dão pela facilidade de cometer crimes com sua potente máquina, o Jaguar preto. Em última análise, a experiência da vida burguesa representada da literatura do tempo do capitalismo, embora alçada sobre o tempo histórico, constitui o que Debord (1961, p. 160) chama de “falsa consciência do tempo” que dissolve a representação inclusive da morte. Espetaculariza a morte pela qual não cabe o luto e o faz porque, antes, já dissolveu a noção da vida. “Imobilizada no centro falsificado do movimento do seu mundo”, diz Debord, “a consciência espectadora já não conhece na sua vida uma passagem para sua realização e para sua morte. [...] Esta ausência social da morte é idêntica à ausência social da vida”.

2.4 ESTRANHAMENTO DO HOMEM QUE PROCURAVA A MÁQUINA

Ignácio de Loyola Brandão, nascido em Araraquara, em 1936, é um cronista, contista, romancista e jornalista brasileiro. Possui uma extensa produção literária que vem sendo traduzida para diversas línguas. Como escritor, recebeu, entre outras distinções, o prêmio Jabuti em 2008. Em 2019, foi eleito para fazer parte da Academia Brasileira de Letras. Sua carreira como escritor teve início em 1965 com o lançamento de *Depois do sol*, livro de contos no qual o autor se apresenta como um observador curioso da vida na metrópole. Um de seus romances, denominado *Zero* foi publicado inicialmente em tradução italiana. No Brasil, em 1975, *Zero* foi proibido pela censura, que só o liberou em 1979. Além do italiano, esse livro foi traduzido para o alemão, coreano, espanhol, húngaro e inglês. Brandão é conhecido pelas suas narrativas que evidenciam um realismo feroz, carregado de críticas sociais.

Em “O homem que procurava a máquina” (1976), de Ignácio de Loyola Brandão, observa-se uma mudança radical da abordagem se comparada ao conto anterior, servindo de contraponto às narrativas esfaceladas pela contemporaneidade. Na obra em análise, o autor faz referência, inicialmente, à vida pacata em uma cidade interiorana que sobrevivia da agricultura até a chegada das máquinas.

Nesse conto, o leitor se depara com alguns questionamentos no que diz respeito aos efeitos advindos da chegada da globalização na vida da população operária de uma pequena cidade. Nele, os alicerces, as paredes e as máquinas aparecem de súbito, causando estranhamento aos habitantes. Este estranhamento cresce gradual e intempestivamente, chegando ao cúmulo de as máquinas serem simbolizadas como lendas. Certo dia, “instalaram a grande máquina num bairro operário, sem calçamento e esgotos, não atingido pela especulação imobiliária. Era apenas um bairro distante de uma cidade que vivia da agricultura” (BRANDÃO, 1976, p. 69).

A instalação da máquina demarca a chegada do progresso, provocando severas mudanças na rotina dos moradores. Entretanto, a avalanche do progresso a qualquer preço não atinge um dos habitantes da cidade, que resiste e, gradativamente, vai percebendo como as pessoas se tornaram deprimidas com o passar dos anos. Esse morador, resistente às mudanças, questiona-se sobre o propósito da máquina entre as pessoas que habitam o lugar. Dessa forma, vai percebendo que pessoas se tornaram cabisbaixas com o passar dos anos. Sua percepção só é sentida e vivida quando se vê marginalizado pela comunidade de que faz parte. Essa marginalização traz o desejo, no angustiado morador, de preservar as relações primárias e estreitas, aquelas com as quais havia se acostumado.

A mecanização das comunidades rurais se processa de forma gradual e geralmente sem grande choque para a maioria das pessoas. E desse processo – “evolutivo” – participam todos os seus membros, pois sua imposição vai se tornando ostensiva e excludente aos que a renegam. No conto, os indivíduos vivem numa comunidade que podemos denominar tradicional. O modo de vida das famílias se assemelha entre si, e os indivíduos têm seus papéis sociais bem delimitados. Uns conhecem os outros, mantendo uma ligação próxima, por convenção social ou até

mesmo por laços de parentesco. Embora existam diferenciações culturais e de classe social, as pessoas são cordiais e se manifestam sobre temas de interesse coletivo.

Sobre a estrutura e a psicologia que se apresentam na sociedade tradicional, Luiz Beltrão (1972) expõe algumas características marcantes: cada um dos membros é uma figura única, pitoresca para quem olha de fora; no entanto, inconfundível pelas qualidades, virtudes e habilidades próprias, aos que a percebem por dentro. Essas pessoas vivem em comunidades pequenas que mantêm relação de vizinhança e camaradagem, nutrindo genuíno sentimento de amizade. Conforme Beltrão, a comunhão que nutre o grupo é gerada pelas relações de proximidade entre as pessoas, que permitem a cada indivíduo e a cada grupo uma expressão peculiar no interior deste, advindas das discussões de pautas comuns, que geram a esses participantes do tecido social certa satisfação intelectual. Para o autor, as condições ambientais dessa sociedade não trazem facilidades, porém, em compensação, nela, os sujeitos são menos ambiciosos e direcionam seus esforços a médio e longo prazo, evitando imediatismos.

O conto “O homem que procurava a máquina” faz parte do livro *Cadeiras proibidas*, lançado em 1976. O conto é uma narrativa enigmática em que o autor deixa uma sensação de desconforto no leitor, obrigando-o a desacomodar-se. O que se sobressai na narrativa é o não dito, são as inferências que se levantam após a sua leitura. Escrito entre 1972 e 1974, Brandão questionava-se sobre o que ocorria no Brasil, politicamente. Atendendo ao interesse de “Segurança com desenvolvimento”, houve uma aliança entre militares e tecnocratas, em que os militares cuidavam da segurança, e os tecnocratas, do desenvolvimento, período que ficou conhecido como “milagre econômico”.

O avanço industrial e a chegada do progresso, em detrimento da agricultura, se consolidaram pelas facilidades de crédito para a aquisição de bens duráveis. Esse crescimento veloz e abrupto gerou empregos e, mesmo com os salários arrojados, não havia muita resistência, pois o AI-5 silenciava a população e, de certa forma, havia a possibilidade de ascensão no padrão de vida. O reflexo deste período histórico é perceptível no conto em análise: a instalação da máquina alterou todo o modo de vida dos moradores, uma vez que todos foram trabalhar para ela,

assim tiveram como recompensa que ela “calçou a rua, colocou rede de água e esgotos, iluminação e placas” (BRANDÃO, 1976, p. 69).

Brandão oferece uma narrativa ambígua, ambientada nos revezes da modernidade e do progresso. A máquina instalada adquire o *status* de lenda na comunidade, pois, por falta de memória coletiva, de um projeto de dominação ou de uma acomodação popular, vê-se o esquecimento do que antes era a cidadela: “Não foi da noite para o dia que os alicerces surgiram e começaram a erguer as paredes. Houve preparação do terreno, medições, marcações durante meses. Acontece que os fatos posteriores ficaram nebulosos” (BRANDÃO, 1976, p. 69).

Sobre essa literatura ambígua, que permeia a modernidade, Marshall Berman (1986) afirma que ser moderno é encontrar-se em um ambiente que prenuncia aventura, poder, crescimento, transformação das coisas ao redor, mas, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, o que sabemos e o que somos. Para o autor, a experiência da modernidade extingue todas as fronteiras geográficas, de classe, de religião e de ideologia. Nesse sentido, Berman (1986, p. 15) afirma que a modernidade une a espécie humana, “porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”.

A nebulosidade dos fatos, no conto de Brandão, se refere à memória social na implementação de lendas. A modernidade paradoxal na “unidade de sua desunidade” coloca os habitantes da cidade num vendaval de mudanças, mas também revela angústia e medo. Pode-se dizer também que, nessa narrativa, há uma alusão implícita à Bíblia, pois o sujeito implementador da máquina assemelha-se a Deus na criação do mundo, sendo que essa intertextualidade se dá inclusive na forma: “criaram-se lendas e hoje todos juram que os alicerces apareceram num dia, o edifício ficou pronto no outro e a grande máquina foi instalada no terceiro. Em seguida, passaram a contratar pessoas” (BRANDÃO 1976, p. 69). Pode-se inferir que, aos olhos da população local, um poder externo e mítico criou e instalou a máquina em três dias, assim como Deus criou a terra em seis.

Nesse sentido, para fixar a ideia de contemporaneidade no conto, é importante fazer um contraponto entre o início do século e a contemporaneidade. Sendo assim, a modernidade traçava um caminho de tempo qualitativo que fazia alusão a uma experiência redentora. Já o contemporâneo resultou da quebra do pilar estrutural da história, sem oferecer ao leitor otimismo nem conciliação. Em “O homem que procurava a máquina”, “A cidade cheirava a verde” e, com a instalação da máquina, “os caminhões passaram a formar filas [...], não havia sossego para o futebol e outras brincadeiras. Diziam que tais caminhões transportavam peças para a ampliação da máquina” (BRANDÃO, 1976, p. 70). Percebe-se que a experiência redentora não existe, os ares do progresso sufocam a conciliação da população com a natureza viva, destruindo a sensação de paz característica de uma cidade interiorana. A natureza viva é substituída pela máquina que, com uma espécie de tentáculos, abraça e sufoca a cidade.

A máquina instaurada transforma o bairro e a cidade, os arredores da máquina se mostram esplêndidos. Por outro lado, trinta casas tiveram de ser demolidas para sua manutenção. A chegada da máquina acarretou na divisão dos habitantes entre os eufóricos e os resistentes, essa divisão com o tempo se torna um *apartheid* social. No conto, o narrador menciona a expansão da empresa: “o prédio subiu, maciço, imponente” (BRANDÃO, 1976, p. 70). O prédio – abrigo da máquina – é visto pelo narrador como um órgão autossuficiente, ou seja, alheio à intervenção humana, ele não foi construído, ele se ergueu na proporção necessária.

Na narrativa, a população da cidade estava curiosa para ver a máquina funcionando, mas sempre era barrada na entrada, pois estranhos não podiam ter acesso a ela. Assim, muitas pessoas aceitaram trabalhar para a máquina com o intuito de vê-la de perto. Quem conseguia trabalhar com a máquina não fazia comentários sobre ela, no máximo, deixavam escapar que a máquina estava subordinada ao Ministério do Planejamento. Perguntas sobre o que a máquina realmente fazia eram frequentes, contudo as respostas eram pouco esclarecedoras, como vemos no trecho abaixo:

—Olha, é difícil explicar agora. Sabe por quê? Quando entramos, passamos três meses num curso. De manhã à noite. Só aprendendo as funções da máquina.
— Diga algumas. Uma só!

- É um dos sistemas mais complexos que conheço. E olhe lá que estudei computação nos Estados Unidos durante cinco anos. Incrível, espantoso. Um gênio ou deus, só isso pode explicar quem construiu aquilo.
- Eu não quero saber se é incrível, ou não. O que faz? (BRANDÃO, 1976, p. 71)

As incessantes perguntas sobre o que a máquina era capaz de fazer geraram comportamentos estranhos, os homens estavam vidrados na máquina. Calados. Esquisitos. Sem outros interesses. As mulheres preocupadas com a mudança de comportamento dos maridos. Eles passavam as noites ansiosos para que uma nova manhã de trabalho chegasse. Com uma ansiedade desmedida, a única coisa capaz de acalmá-los era o reencontro com a máquina:

Tomavam banho, engoliam os cafés sofregamente e partiam. Atravessavam os portões e pareciam respirar, aliviados. Só depois do portão é que se viravam, sorriam e acenavam. Por trás daquelas grades, os homens, mudavam. Agitavam-se, entusiasmados. Como se as grades tivessem um poder qualquer, mágico ou eletrônico de dar um choque no cérebro ativando a pessoa. (BRANDÃO, 1976, p. 71)

Esse “poder mágico” e instantâneo proporcionado pela proximidade com a máquina revela a mudança de comportamento dos homens. Há um comportamento diferente antes e depois do contato com a máquina. Sofregamente, os homens engoliam os cafés, esse sentimento de tristeza e melancolia que precede o encontro com a máquina retrata o homem contemporâneo, que vive a iminência do colapso. A identidade fragmentada, uma das marcas da contemporaneidade, mostra as dificuldades deste em retornar à vida cotidiana e que, pelo distanciamento, talvez negação da realidade, acaba por transferir sua energia para o trabalho. As relações humanas, no trecho acima, ficam prejudicadas, uma vez que o tempo de descanso e de lazer se transforma em tempo perdido, um mero intervalo entre estar ou não na presença da máquina.

O encontro com a máquina proporciona aos homens a ilusão de bem-estar, uma espécie de catarse da realidade, que, a um só tempo, sente alívio de estar *in presencia* e excitação em face da perspectiva do encontro. O trecho citado mostra as grades como se tivessem poderes mágicos ou eletrônicos capazes de atuar diretamente no cérebro como um choque que ativa e desativa os indivíduos, controlando as suas emoções e sensações.

A ligação entre o homem e o trabalho com as máquinas explicita uma desconexão do homem com sua própria humanidade. Para Michel Maffesoli, em *A*

parte do diabo, o trabalho é o instrumento distinto da ação sobre si mesmo e sobre o mundo, e isto para alcançar o “bem”, a perfeição futura. Dessa forma, para o autor, “o trabalho serve de causa e efeito do *homo-oeconomicus*, de um indivíduo reduzido à produção e que tinha o produtivismo como ideologia por excelência” (MAFFESOLI, 2004 p. 15). Assim, a ideia de fabricação em massa e o produtivismo acabam por transformar homens em extensões das máquinas, e as máquinas em controladoras de emoções e sentimentos humanos.

O narrador-personagem resistia aos desmandos da máquina, enquanto sua mãe o incentivava para que trabalhasse nela, assim como o pai. Por curiosidade, foi a uma entrevista, mas seus entrevistadores notaram que ele estava apenas especulando e o recusaram, desencadeando processos de tristeza e choro na mãe, a quem os sentimentos de estabilidade e promessas de futuro derivavam da relação com a máquina. Com o passar do tempo, a cidade mudou drasticamente e passou a ser uma nova cidade em torno da grande máquina, “uma cidade agitada, movimentada, nervosa, intranquila, esfumaçada, barulhenta e angustiante” (BRANDÃO, 1976, p. 73).

A máquina consumia pregos, parafusos, chapas de metal e outros milhares de peças, fazendo com que outras indústrias se instalassem para suprir as partes que faltavam na máquina. Com esse aumento do comércio, as concessões passaram a ser feitas à base de subornos, e a vida de algumas pessoas foi ficando mais difícil. O narrador, resistente à máquina, evidencia a instituição explícita de uma nova divisão social: os que trabalhavam com a grande máquina e os que não trabalhavam, situados do lado de fora, à margem do progresso. O primeiro grupo ganhava prestígio e *status*, enquanto o segundo grupo era marginalizado e inferiorizado. A máquina é que promove uma espécie de *apartheid* entre os homens, dividindo-os em dois grupos.

Para Berman (1986, p. 16), a modernização da vida cotidiana e as mudanças de *status* dos indivíduos acontecem por diversos fatores. Um deles é a industrialização da produção, que transforma conhecimento em tecnologia e acaba criando novos ambientes humanos e destruindo os antigos, fazendo com que o ritmo de vida se acelere e gere novas formas de poder corporativo e de luta de classes. No conto, o grupo que não se adequa às demandas da máquina, que não a alimenta

com parafusos e engrenagens, é tido como um cidadão de segunda categoria, alheio ao progresso, antiquado e segregado.

A descomunal explosão demográfica, conforme aponta Berman, penaliza as pessoas, arrancando-as de seu *habitat* “natural” e empurrando-as em direção a novas e desconhecidas vidas. Assim se sente o narrador do conto, um estranho em seu próprio *habitat*, negligenciado pela sua comunidade e ínfimo diante da máquina. Ele surge pequeno frente aos mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para ampliar seu poder. Para ele, não existem movimentos sociais de massa e de nações que possam desafiar a máquina e os governantes políticos e econômicos. Com isso, a luta para obter algum controle sobre a própria vida é em vão, o que o torna ainda mais inconformado com a chegada da máquina.

A máquina não era perfeita como supunha a maioria das pessoas na cidade e, não raro, precisava de reparos. Técnicos dos Estados Unidos e da Rússia foram chamados para reparar a máquina. E nisso o caos foi se instalando, os moradores que precisavam da máquina para vender pregos, parafusos e porcas e os que trabalhavam diretamente com a máquina começaram a se preocupar. O medo se instalou. As mulheres dos supervisores se telefonavam para saber se os maridos haviam recebido algum aviso na empresa. Os comentários são de que a máquina não andava bem. Os comerciantes de parafusos, pinos e pregos circulares ficam em pânico, temendo o pior. O que poderá acontecer com as pessoas, com a cidade e com o futuro caso a máquina pare de funcionar? Dúvidas esmagadoras amedrontam a todos, o medo paira na cidade. A máquina do progresso gera o pior dos tormentos nas pessoas, a segurança e o sucesso industrial prometidos estão ameaçados e isso causa pânico e medo no povoado. Os telefonemas para diagnosticar a situação caótica são recorrentes:

- Tudo bem hoje?
- Tudo bem.
- Nenhum aviso para amanhã?
- Nenhum.
- Como ele chegou em casa?
- Triste e acabrunhado como sempre. Igual a ontem, igual aos bons dias.
- Ah, que bom. Que alívio. (BRANDÃO, 1976, p. 75)

Os diálogos na narrativa explicitam a interferência da máquina no *modus vivendi* das pessoas. Chegar a casa “triste e acabrunhado” se tornou sinônimo dos “bons dias” de produção e de normalidade, trazendo alívio às esposas dos trabalhadores da máquina. Com o passar dos anos, os moradores foram se tranquilizando e se acalmando inconscientemente. Havia uma festa anual para os funcionários da máquina e das indústrias ligadas a ela. Essa seria uma oportunidade para o narrador conhecer o presidente da empresa e também a máquina mais a fundo. Assim o fez. Aproximou-se do suposto presidente que oferecia sorvetes aos convidados e pediu para que ele lhe concedesse uma expedição pela grande máquina. O suposto presidente ficou abismado de o homem não conhecer a máquina, uma vez que todos a conheciam, por tratar-se de um bem público. Pediu, então, para que o homem aguardasse, iria chamar seus supervisores. O narrador aguardou. A festa acabou. O suposto presidente nunca mais voltou, nem aquele dia, nem nos próximos.

Os pensamentos do narrador se intensificam, ele supõe até um ataque à máquina. Um duelo como o de Davi e Golias. Derrotar a gigante máquina seria utópico. Nos devaneios do narrador, ele supõe que, na verdade, as pessoas podem estar fingindo gostar da máquina, como em um surto coletivo. A voz do presidente vem à sua cabeça, afirmando que ela sente as coisas. Nesses ímpetos e suposições, o personagem declara:

Bobagem. Besteira minha imaginar que a máquina possa sentir, vibrar, se emocionar. Na verdade, ele (o presidente) está tão condicionado, tão subordinado, tão fechado a todo o resto que a máquina passou a agir como um super-ser humano. E se a grande máquina não existir? Será pior para a cidade? De repente, o prédio está vazio, a empresa é fictícia, os cargos são falsos, estamos todos representando uma comédia. Vai ver é isso. Todas as coisas que aconteceram estão dentro da nossa imaginação. Idealizamos tudo com força, movidos pela necessidade, pela miséria, pela ameaça de um futuro negro, pelo medo da punição se não andarmos certos. Com tal força que tudo se materializou. Construimos esta máquina com o nosso pensamento? Ou ela sempre existiu, sem que soubéssemos? (BRANDÃO, 1976, p. 79)

No trecho acima, o narrador chega a cogitar que a máquina é fruto da imaginação e que é perpetuada pela necessidade que os indivíduos têm de um futuro promissor, de um horizonte belo e confortável. A ideia de um futuro sombrio é capaz de transformar os anseios e comportamentos coletivos. Os devaneios do narrador cessam com o pedido do vigia para que ele vá embora. Ele se nega, corre

desesperado atrás da máquina sem saber em qual dos prédios ela está instalada: “– Máquina! Você está se escondendo!” (BRANDÃO, 1976, p. 80). De súbito, o narrador para e pensa estar louco, como os outros, personificando a máquina e esperando dela uma resposta.

– Máquina. Desgraçada de máquina. Sou eu. Se você sabe tudo, me conhece. Me odeia. Acabe comigo, máquina, se puder.

E nada. Ou ela é algo distante, inacessível, incomum, e conhece sua posição quase imortal ou então me despreza, o verme que a desafia. Ou ela é, simplesmente uma grande máquina, um monte de ferragens que trabalha quando ligam o botão, indiferente a tudo que passa. (BRANDÃO, 1976, p. 80)

O confronto do homem com a máquina torna-o apequenado diante de tamanha imponência. O personagem, em desespero, volta a questionar a máquina, indagado se sua essência é imortal quase humana ou se sua natureza é puramente industrial. O narrador, em um processo de adequação com a realidade concreta e a insanidade causada pela máquina, se vê no limiar da loucura, evidenciando as manifestações do seu inconsciente. Sobre isso, Bauman (2001, p. 68), em *Modernidade Líquida*, expõe a desarticulação da lógica concreta, afirmando que o fluxo de consciência “é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente”. A desarticulação do pensamento racional leva o narrador a conjecturas desconexas da realidade material.

O desenrolar ininterrupto dos pensamentos do narrador exige, para cada devaneio, uma resposta do objeto inanimado. Obstinado, o narrador observa seu entorno e busca um transmissor de TV próximo aos alto-falantes que ali estavam. Nesse momento, ele é agarrado por muitos homens que lhe colocaram um saco sobre a cabeça, amarram-no e o levaram para uma sala azul, com lâmpada de neon:

Depois, apagaram a lâmpada e dormi. Acordei, estava escuro, não havia nenhum barulho. Fiquei um longo tempo acordado, esperando. Longo ou curto? Como saber? Acederam a luz, e nada mais. Tive fome, sede, descobri um banheiro. O que era aquilo? Uma cela? Um quarto de hospital? Apagaram a luz. Bebi água do banheiro, mas a fome não podia matar com água. Uma noite, me retiraram e me deixaram na grande praça do estacionamento. Fui para casa, minha mãe chorava. Consolada pelas vizinhas. No dia seguinte, voltei ao meu emprego nas embalagens. Para saber que tinha sido despedido. (BRANDÃO, 1976, p. 80)

A cena descrita no trecho acima alude ao contexto social do tempo de sua escritura: a ditadura militar. O isolamento, a falta de noção de tempo e de lugar, a fome, a sede, a violência e a incapacidade de reação expõem o tratamento dado ao indivíduo, que está inadequado às normas pré-estabelecidas. Mascarada pelo horror, a tortura esconde-se atrás de suas sequelas e alonga-se em torno do sofrimento do protagonista. Por trás da máscara, entretanto, a tortura silenciosa sofrida mostra objetivos e consequências diferentes, pois os torturadores, em vez de uma confissão, buscavam o silenciamento total do personagem que, após voltar à sua vida, permanece silenciado e sem respostas.

O homem, ao voltar à sociedade e ao seu emprego nas embalagens, percebe que não está mais inserido nele. A demissão leva-o a questionar-se acerca da verdadeira motivação que o levou a ser demitido. Teria sido apenas por ter faltado um dia de trabalho? Seu superior responde que ele havia faltado “um tempão”, sem precisar quanto tempo. O tempo cronológico esboroa-se diante da percepção temporal manifestada pela clausura que prolonga a percepção desse intervalo de tempo. A tortura traz seu algoz, sem nome e sem rosto. A máquina dita o tempo dos homens e ensina uma lição: lutar contra ela é sentenciar-se à clausura.

Mesmo descrente de que havia passado tanto tempo assim, o narrador não se sente em condições de reagir e questionar o fato. Esse episódio desencadeou uma crise no narrador. Este, contando já com seus cinquenta anos, percebe a dificuldade em arrumar outro emprego, fator agravado por nunca ter trabalhado com a grande máquina. Dessa forma, aceita qualquer subemprego e começa a trabalhar na faxina de um supermercado, onde pode comer frutas e iogurtes, que, na falta de condições para almoçar ou jantar, substituíam as refeições principais, enganando o estômago. Para ele, a aceitação de um salário baixíssimo teria uma compensação: a possibilidade de observar os jardins e os prédios. Da janela do banheiro, o narrador pode ver os edifícios de alumínio e aço, ela (a máquina), e também “os campos desolados, áridos, cinzas, onde antigamente havia o centurião de hortas de que a cidade se orgulhava” (BRANDÃO, 1976, p. 81). A máquina mudou a paisagem, a vida, o tempo e a psique de todos. Agora, sua nódoa está marcada a ferro em cada vivente e no horizonte da cidade.

O sentimento de nostalgia e o deslocamento do indivíduo se fazem presentes em toda a narrativa. O episódio, ocorrido próximo aos alto-falantes, volta à mente do

narrador, quando este se depara com o homem que o havia prendido, trazendo de volta a sensação de angústia, inadequação e revolta uma vez sentidas. O homem, funcionário da máquina, conta que agora não está no mesmo setor, fala que o transferiram para o setor de reparos, pois lá precisavam de mais pessoas. Segundo o homem, todos os novos contratados eram encaminhados para os reparos. O narrador questiona se a máquina está “ruim” novamente, e o homem responde que a máquina está perecendo e teme o clima de insegurança que poderá surgir: pessoas tirando o dinheiro dos bancos, antes que eles fechem ou invadindo supermercados fazendo compras enormes. O caos é a única previsão possível diante do perecimento da máquina, não há possibilidade de reconstrução da cidade sem sua presença.

A angústia sentida pelo narrador é decorrente da violência sofrida. Da mesma forma, a sensação de inadequação e de vazio que o personagem evidencia explicitam o medo do desconhecido. Um inimigo sem rosto. Nesse sentido, Maffesoli (2004, p. 75) elucida que a angústia é um elemento essencial do mecanismo da violência, a qual não se pode ignorar. Para o autor, isto acontece porque a violência é a representação do que denomina a “intuição do vazio”. O vazio a que ele se refere não é sinônimo de “nada”, e, sim, denota a condição de possibilidade do que está por nascer. Esse sentimento é algo a ser vivido e apenas vivendo-o é que podemos chegar a um sobreviver, a um “mais viver”.

Para Maffesoli, a angústia persegue o criador, seja este profeta, revolucionário, artista ou pensador, ele faz dessa angústia a base de sua construção ou reconstrução. O autor ainda enfatiza sobre o que chama “intuição do vazio”: “Eu disse ‘intuição’: visão do interior. Pois só do interior uma força pode impor-se. Daí seu aspecto doloroso” (MAFFESOLI, 2004, p. 75). O narrador é a personificação da angústia do indivíduo perante a alienação coletiva ocasionada pela máquina.

Dando sequência à narrativa, o narrador volta a questionar os que estão próximos a ele sobre os serviços que encomendam da máquina e a resposta obtida, mais uma vez, é vaga. A máquina oferece todos os tipos de serviços, existem doze mil livros escritos por técnicos sobre as funções que a máquina desempenha. Os livros mencionados pelo homem só podem ser encontrados na biblioteca da empresa, conforme já se poderia imaginar. A burocratização no entorno da máquina expõe traços da modernidade econômica que coloca o homem envolto em um

labirinto infindável de inutilidades. A burocracia embaça a visão sobre o todo e limita o homem apenas ao prisma revelado: o quase nada.

A incansável busca por respostas sobre o funcionamento da máquina não teria fim: “ela quebrou?”, questiona o narrador a um senhor que trabalhava nos reparos, a que o idoso responde: “– O senhor está louco? A grande máquina não quebra. Não pode quebrar. Se isso acontecesse, que Deus nos livre, estaria tudo perdido. O mundo desmontaria. Esta cidade se acabaria, o país iria à bancarrota” (BRANDÃO, 1976, p. 81-82). O narrador, ainda inconformado com a resposta, indaga se ele realmente acreditava que a máquina não poderia quebrar nunca e a resposta dada foi: “– Não é simples crença. É fé. É uma força que me diz isso. Que diz a todos nós” (BRANDÃO, 1976, p. 82). Essa crença cega na potência da máquina transcende sua forma utilitária e simboliza a genuína devoção dos homens a ela.

A partir desse momento, o narrador crê que não é ele o louco dessa história, e sim a cidade e as pessoas. Paráfrase reversa de Machado, na icônica Casa Verde, no fabuloso conto “O alienista”. No conto em análise, de Brandão, o narrador pensa que talvez a empresa seja um grande hospício, em que todos fingem estar empregados pela grande máquina. Por outro lado, este se questiona internamente se não é pretensioso acreditar que ele é o único normal, talvez ele também seja louco, já se sente flutuando sem saber, ao menos, quem ele é de fato, já que não consegue se relacionar como antes nem se adaptar a essa realidade. No entanto, pensa em que universo particular estão inseridos os habitantes do local, pois

Não reconheço mais nada e não aceito o que está aí. Deve haver outros como eu, procurando saber. Como encontra-los para me livrar desta angústia e solidão? Isto é solidão. Não entender o que se passa à sua volta. Querer e não conseguir. Continuo indagando, sempre que possível. Às vezes, vejo uma cara nova, tento me aproximar. São desconfiados, têm medo de perder os empregos. (BRANDÃO, 1976, p. 83)

O inconformismo e a indignação com a realidade trazem um sentimento tanto de angústia como de profunda solidão. Viver à margem, em um sistema obscuro, com o qual é incapaz de coincidir, faz com que sua existência seja a seiva da resistência do que está por vir. A população, transpassada pelo medo e pela desconfiança, segue a rotina, prezando pela manutenção de seus empregos. Os

meios de transporte seguem para lá e para cá, carregando itens desconhecidos para o narrador. As vidas dos moradores seguem hostis e silenciosas, cada vez mais desumanas. Como é perceptível no trecho abaixo:

Os trens, as jamantas, os caminhões, as peruas, todos os tipos de viaturas continuam chegando e partindo, carregando coisas desconhecidas para mim. Ou para todos, não se sabe. A população continua fechada, silenciosa, hostil às perguntas. Apenas desfrutando de uma coisa que, agora ela teme, pode acabar. E por isso, todos vivem como se amanhã a máquina não estivesse mais aqui. Gastam, compram muito, dão festas. As bebedeiras são imensas, os fins de semana são carregados de acidentes nas ruas e estradas, todo mundo correndo com os carros. Há uma grande necessidade de se aproveitar integralmente cada momento. (BRANDÃO, 1976, p. 83)

No fim da narrativa, permanece o tom de angústia e desesperança do leitor que, assim como o narrador, questiona-se a respeito de quais mudanças ainda precisarão ser digeridas pela sociedade em função do advento das máquinas e do suposto progresso. A necessidade exposta pelo narrador de os indivíduos aproveitarem cada momento é o traço presenteísta das sociedades contemporâneas. Viver o presente, sem ser atordoado pelo futuro e sem a possibilidade de se reconciliar com o passado, é o único modo de vida plausível aos indivíduos que estão imersos nas sociedades modernas.

No conto, a vida na pequena cidade passa a girar prioritariamente em torno da máquina, relegando a segundo plano os projetos individuais das pessoas. O progresso, que tem como meio de sobrevivência a corrida eterna atrás da máquina, tornou as identidades fixadas entre a rotina de trabalho e a alienação advinda da máquina. Bauman (1998, p. 32), em sua obra *O mal-estar da pós-modernidade*, afirma que os projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que possam acomodar uma âncora segura. Os esforços de constituição de uma identidade própria não conseguem retificar as consequências do “desencaixe”, nem deter o “eu”, que está flutuante e à deriva. O “eu à deriva”, citado por Bauman, é o indivíduo que Brandão escolhe como porta-voz na sua narrativa. Essa escolha não é arbitrária, faz parte de um projeto inserido na literatura que traz à tona a angústia genuinamente humana na qual o indivíduo-narrador está submerso, quiçá à mercê do naufrágio.

A máquina aparece na narrativa como uma metáfora da caótica vida moderna. Ela é encantadora do mesmo modo que moedora de gentes. Como o canto da

sereia, ela atrai e arrasta os indivíduos para as profundezas mais obscuras. O narrador, na recusa de ser levado por essa força encantadora, está a um passo de perder o fio de sanidade e se vê desconexo perante os outros. A máquina é como um poder supremo e insubstituível. No processo de reificação dos indivíduos, se dá a personificação da máquina que se mostra autônoma, com vontade própria, determinação e autoridade no mundo dos homens.

A máquina transforma as pessoas em componentes substituíveis e temporários dentro de um grande mecanismo superior. Da mesma forma, a máquina não para suas engrenagens pelo trabalho insatisfatório de um operário, ela não será substituída por mãos humanas, e, sim, as mãos humanas serão substituídas por outras mãos humanas que haverão de alimentá-la corretamente. Os indivíduos são descartáveis, mas a máquina será sempre eterna.

2.5 A MÁQUINA: CONSUMO E DESTRUÇÃO, EM “O IMPORTADO VERMELHO DE NOÉ”

André Sant’Anna é um escritor, publicitário, roteirista e compositor brasileiro, nascido em Belo Horizonte, no ano de 1964. Sant’Anna, que já fez parte do grupo “Tao e Qual” nos anos 1980, atuando como contrabaixista, trabalha atualmente com publicidade, cinema e televisão. Sua perspicácia como escritor tem ganhado cada vez mais notoriedade na literatura contemporânea, por sua linguagem que desconstrói mitos e lugares-comuns da sociedade brasileira com uma linguagem cáustica, irônica e mordaz.

André Sant’Anna publicou os livros *Amor* (1998), *Sexo* (1999) e *O paraíso é bem bacana* (2006), esse último pela Companhia das Letras. Considerado um dos maiores talentos da literatura brasileira atual, teve um texto publicado na antologia *Os cem melhores contos da literatura brasileira* (2000).

Em *Sexo e amizade* (2007), há um cruzamento entre os personagens que povoam a longa narrativa *Sexo*, com os vinte e dois contos curtos da seção *Amor*. Com um título instigante e uma narrativa desconcertante, já se antecipam, na contracapa do livro, as personagens que o integram: “executivos arrivistas, uma cobradora de ônibus evangélica, secretárias louras bronzeadas pelo sol, um casal de adolescentes meio hippies, um taxista que suspira pela volta da ditadura, um *popstar*

jamaicano em turnê”. Trata-se de personagens que dividem a e, ocasionalmente, se cruzam na caótica metrópole descrita nas narrativas do autor.

Com sua prosa envolvente, Sant’Anna captura e prende o leitor desde a primeira página. Não há possibilidade de terminar a leitura dos contos e sair indiferente ao hiper-realismo de suas narrativas. Sant’Anna escancara a hipocrisia de seus personagens revelando cada um deles como seres solitários e, em proporções diferentes, mais ou menos selvagens em busca de suprir a dor e encontrar o gozo.

Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, disserta sobre os personagens apresentados por Sant’Anna:

Todos, emburrecidos e preconceituosos, falam como se fossem máquinas, sem profundidade e sem interioridade, valendo-se de clichês e lugares-comuns incessantemente. Sant’Anna explora as repetições *ad infinitum*, forjando um ritmo oral em que a narrativa é achatada e banalizada num esvaziamento expressivo e na alegre afirmação de sua condição ideológica alienada. Há aí uma clara opção pela paródia do universo e da linguagem midiáticos, capaz de aglutinar os preconceitos populares da nossa realidade pós-moderna consumista, inventariada por simulacros. No entanto, a narrativa de Sant’Anna ganha força poética pela qualidade da escrita, seu ritmo exaltado, sua serialidade repetitiva e ironia contagiosa, sua superficialidade deliberada e elíptica que nos deixa com a impressão constante de perda de segredo e de profundidade. Assumindo a condição alienada, Sant’Anna parece dar realidade literária ao artifício, numa espécie de super-realismo discursivo no qual a apresentação literária não toma a realidade como objeto, mas assume a realidade do próprio discurso numa construção sem objeto exterior, nem interior subjetivo. (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 71)

O conto “O importado vermelho de Noé”, de André Sant’Anna, integra o livro *Sexo e amizade*, firmando-se como uma narrativa contemporânea que ilustra o discurso do consumismo, elencando as figurações do ter, tão arraigadas no senso comum do brasileiro. O conto evidencia que o narrador/personagem acredita ser o escolhido de Deus para ser levado a Nova York, local onde as mídias afirmam chover dinheiro.

Para o personagem, a garantia para o sucesso não será a arca – como a de Noé – e, sim, o seu carro vermelho, importado da Alemanha. O enredo apresenta um revés: a travessia da Marginal Tietê a caminho do aeroporto. As figurações do consumo na escrita de Sant’Anna traduzem um novo “estilo de vida”, no qual os indivíduos passam a se reconhecer e a se diferenciar a partir de um sistema característico de representações de marcas e posses, aos quais se agregam feições

subjetivas e psicossociais, provocando atitudes imediatas e reificadas de idealização das máquinas e dos objetos.

O narrador do conto, em primeira pessoa, é inominado, e a escolha por ocultar sua identidade diz algo a respeito dele. A narrativa é praticamente um monólogo entre os devaneios do personagem e a realidade que o cerca. Nas construções literárias, nada é feito ao acaso, e o sujeito apresentado por Sant'Anna representa o brasileiro que, dispondo de elevado poder aquisitivo, compra sua identidade. No conto, essa identidade é revelada a partir de seu carro vermelho, importado da Alemanha. Para esse personagem, basta ter posses, que imediatamente ele será reconhecido como um merecedor de estar rodeado por seus similares: homens de posses. Comprar um carro não significa apenas possuí-lo, e, sim, fazer parte de um grupo superior na pirâmide social.

“O importado vermelho de Noé” traz, no título, uma intertextualidade com o texto bíblico e evidencia a máquina (o carro vermelho importado da Alemanha), com o propósito de levá-lo a ser o salvador da “espécie” constituída apenas por pessoas com elevado poder aquisitivo. André Sant'Anna parodiou e ressignificou a figura da arca de Noé, simbolizando, com isso, a quebra da fluidez natural na narrativa. Há um tom de fatalismo no conto, e o protagonista nos emaranha em suas proposições e em seu encontro com a banalidade do real. Nova York, na narrativa, corresponde à Terra Prometida, e a busca por esse lugar se faz de forma desmedida e arbitrária, conforme enuncia o trecho abaixo:

Está chovendo dinheiro em Nova York. Deu no rádio. Deu na CBN. E, com o meu carro vermelho, importado da Alemanha, logo estarei no aeroporto e voarei para Nova York pela *American Airlines*. O meu carro vermelho, importado da Alemanha, é veloz. Eu tenho poder de compra e por isso comprei o meu carro vermelho, importado da Alemanha. Eu tenho empresas e sou digno do visto para ir a Nova York. O dinheiro que chove em Nova York é para pessoas com poder de compra. (SANTA'ANNA, 2007, p. 9)

O trecho citado evidencia não só a estética da escrita de Sant'Anna com frases curtas, pontuadas e com repetições, mas também o discurso do protagonista cheio de pronomes pessoais, abusivamente possessivos, revelando uma natureza ensimesmada e consumista. No conto, é o poder de compra que diferencia os indivíduos. De acordo com Bauman (2001, p. 95), há muitas razões para “ir às compras”, e a obsessão de comprar não pode ser reduzida a uma única causa. O

comprar compulsivo como manifestação da revolução pós-moderna dos valores e a tendência de representar o vício das compras como um instinto materialista e hedonista adormecido captura, na melhor das presunções, apenas parte da verdade sobre o consumismo. Para Bauman, a outra parte da verdade é “que a compulsão-transformada-em-vício de comprar é uma luta morro acima contra a incerteza aguda e enervante e contra um sentimento de insegurança incômodo e estupidificante” (2001, p. 95).

As incertezas advindas do capitalismo e da globalização podem ser concretizadas através dos bens de consumo, uma vez que esses bens são palpáveis, sólidos e visíveis. Em sociedades que estão se constituindo em base fragmentária, as incertezas dos indivíduos em relação ao futuro e seus projetos individuais abrem brechas que podem ser suprimidas por máquinas. A sensação de posse substitui o “sentimento de insegurança incômodo e estupidificante” ao qual Bauman se referia. “Ter” adquire maior relevância do que “ser”, levando em consideração que, ao possuímos algo, estamos mostrando ao mundo quem somos e aonde somos capazes de chegar. Essa subversão entre o “ter” e o “ser” das identidades é traço marcante da contemporaneidade.

Sant’Anna, no conto, inteligentemente, usa a alusão a Noé, personagem bíblico, reinventando a singularidade da arca para provocar os leitores e transportá-los para o que há de mais contemporâneo: o consumismo. A banalidade do discurso contemporâneo traz a excursão da máquina com a tentativa de redenção do protagonista. A redenção significa ter poder aquisitivo, para, assim, encharcar-se na chuva de dinheiro que acontece em Nova York. A retomada da arca não é arbitrária na narrativa. De acordo com Tânia Carvalhal, a intertextualidade nunca é inocente. Para a autora,

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa. (CARVALHAL, 2006, p. 54)

Reinventando a arca, Sant’Anna transmite aos leitores a transmigração do protagonista à Terra Prometida, que acontecerá através do carro vermelho, simbolizando o passaporte para o novo mundo. A cor vermelha associa-se à ação e

à bravura, evoca paixão e coragem, é altamente revigorante, energética e excitante. O vermelho está vinculado à nossa necessidade primitiva de sobrevivência e preservação, revelando, geralmente, sentimentos de raiva, fúria, ira, desejo, velocidade, força, poder, calor, amor, agressão, perigo, fogo, sangue, guerra e violência.

A máquina, no conto, representa um elemento de ascensão social, é o veículo que possibilitaria a chegada do protagonista ao paraíso. Numa perspectiva comparatista, a análise dos procedimentos que caracterizam as relações intertextuais não se ocupa em constatar que um texto resgata outro texto anterior, e sim, em examinar essas formas, caracterizando a finalidade dos procedimentos realizados. Indo mais além, pode-se questionar o motivo pelo qual o texto é resgatado em seu título e quais as razões que levaram o autor a dar-lhe um novo sentido, atribuindo-lhe esse deslocamento.

André Sant'Anna, nessa narrativa, constrói um texto que, mesmo que bem pontuado, não abre espaço para pausa, mal há tempo de respirar e, assim o faz para que o leitor tenha a mesma sensação de obstinação de seu personagem. O foco do protagonista é ir para Nova York, lugar onde, diz ele, chove dinheiro: "São milhares de dólares. Ergui empresas, venci obstáculos, ultrapassei limites, atingi todas as metas e agora vou para Nova York, onde está chovendo dinheiro" (SANT'ANNA, 2007, p. 9). Uma falácia meritocrática atravessa a narrativa, e a evidenciação do discurso do senso comum transborda a cada nova frase da narrativa.

Nesse viés, o enunciado narrativo se organiza através da saturação de repetições que apontam para um conteúdo que se confronta com a lógica estabelecida pelo narrador. Ao mesmo tempo em que o narrador está imerso num processo de alienação perversa nos objetos – o carro importado vermelho é a condensação dessa tragicidade –, as zonas marginais e obscuras do consumo escorrem pelos pensamentos, organizando e, ao mesmo tempo, afastando-o de sua lógica. Preso no trânsito, em São Paulo, dentro de um carro importado vermelho, o personagem busca o caminho do aeroporto, para que possa, o mais rápido possível, estar em Nova York, local onde "Deus faz chover dinheiro". Contudo, em verdade, ele está atravessando o rio Tietê, que "recebe a chuva de água normal, sem um dólar sequer no meio, que se mistura ao esgoto horroroso constituído pelos pretos

desta cidade e pelo subproduto indesejável da indústria nacional” (SANT’ANNA, 2007, p. 15).

Em sua busca desenfreada pela chuva de dinheiro que acontece em Nova York, o narrador se depara com a realidade fatídica: a chuva de água normal que se mistura ao esgoto do Rio Tietê. O narrador se refere à indústria nacional como um subproduto indesejável, ele não se vê como parte da nacionalidade que lhe foi imposta. É com o carro importado vermelho que ele poderá usufruir plenamente da nacionalidade da qual crê fazer parte. Com “seu” carro vermelho importado da Alemanha, seguido do voo da *American Airlines*, o narrador reivindica comprimir o espaço e o tempo, pois ele não é como os cidadãos comuns que precisam caminhar, pegar ônibus ou metrô. Seu tempo é o tempo dos homens de negócios, sendo, assim, mais valioso que o tempo de pessoas comuns e sem poder aquisitivo. No trecho abaixo, o narrador se diferencia dos demais, planejando firmar uma poderosa aliança:

Será uma grande aliança. Eu e o dinheiro que está chovendo em Nova York. Uma fusão gloriosa. Agora compreendo os desígnios da natureza, a intenção do destino. Agora posso compreender Deus, que está ao meu lado e faz chover dinheiro em Nova York. Enxergo claramente a diferença entre o meu carro vermelho, importado da Alemanha, e os carros nacionais. A diferença que me separa definitivamente dos pedestres que invadem a via onde trafega meu o carro vermelho, importado da Alemanha. Voarei para Nova York pela *American Airlines* e Deus estará comigo, indo para Nova York. Deus está em toda Nova York. (SANT’ANNA, 2007, p. 10)

A máquina possuída pelo narrador é superior às máquinas nacionais. A fusão entre o homem e o dinheiro que chove em Nova York possibilitará a compra de outras máquinas ainda mais potentes e superiores. Stuart Hall (2011, p. 69) disserta a respeito do impacto da globalização sobre as identidades nacionais e cita que uma de suas características fundamentais é a “compressão espaço-tempo” advinda das máquinas. Para Hall, a aceleração dos processos globais nos faz sentir que o mundo é menor e que as distâncias são mais curtas, assim os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares localizados a uma grande distância geográfica.

Nesse sentido, o indivíduo pode se sentir afetado pelo que acontece em qualquer parte do mundo. A realidade circundante é mais próxima de si do que sua própria nacionalidade. No conto, a “chuva de dinheiro” que acontece em Nova York

impacta diretamente a vida do protagonista que, por sua vez, ignora e despreza totalmente o que está acontecendo em São Paulo e em seu país. Sua ideia de pertencimento a algum lugar está nebulosa, e a realidade que o cerca é apropriada por ele. Ao aproximar-se de Nova York, o narrador também se aproxima de Deus, pois Deus, segundo ele, está em toda Nova York.

A intersecção entre a fragmentação do personagem e a armação narrativa de um discurso politicamente incorreto possibilita que apareçam as frinchas entre o enunciado e a enunciação num discurso saturado e reificado. A prosa de Sant'Anna pode ser entendida, como indica Hal Foster (1996), em *Return of the Real*, como um trauma, um encontro falho com o real. Esse "real" a que Foster se refere é a realidade concreta, a partir da qual os modelos de compreensão geralmente se fixam.

Foster expõe um tipo de realismo que não se encaixa nos esquemas de compreensão predominantes das últimas décadas. De um lado, temos o modelo referencial e, de outro lado, o simulacral. O modelo referencial percebe os signos ligados a referentes ou a eventos reais pertencentes ao mundo da experiência. O modelo simulacral entende todas as imagens como meras representações de outras imagens, o que converte todo o sistema de representação, inclusive o realismo, em um sistema autorreferencial. Nesse sentido, podemos perceber o trecho abaixo como um exemplo que não se finca categoricamente como referencial ou simulacral, mas referencial e simulacral, ao mesmo tempo:

Estou a um passo do futuro magnífico, planejado, pessoalmente, por Deus, para mim, para Paulo e para os nova-iorquinos. Basta esperar que os insuportáveis carros nacionais abram passagem para o meu veloz carro vermelho, importado da Alemanha. Dividirei o Rio Tietê em dois e o atravessarei sozinho no meu carro vermelho, importado da Alemanha, rumo à terra prometida, que é Nova York, onde está chovendo dinheiro. Vou sozinho para Nova York. Está decidido. É uma decisão acertada como todas as decisões que o meu cérebro de administrador toma. A chuva de água normal que cai sobre o Rio Tietê não impedirá que eu avance cada vez mais. Os carros nacionais que atrapalham a veloz passagem do meu carro vermelho, importado da Alemanha, serão esmagados pelos anjos vingadores de Deus. (SANT'ANNA, 2007, p. 11)

O modelo referencial, no trecho acima, se dá na experiência em que o narrador está inserido de fato – a travessia da Marginal Tietê – rumo a Nova York. Os signos ligados a referentes pertencentes ao mundo da experiência estão no

contratempo do narrador, rodeado de água normal e carros nacionais que pertencem a pessoas com baixo poder aquisitivo. Já o modelo simulacral, que percebe as imagens como representações, evidencia-se na alusão em que o narrador pretende dividir as águas assim como o fez o personagem bíblico Moisés, no Mar Vermelho. Diferentemente de Moisés que abriu o mar para que os filhos de Israel, encurralados entre o exército de Ramsés II e o Mar Vermelho, fugissem do Egito, o narrador quer dividir o Rio Tietê e atravessá-lo sozinho em sua máquina vermelha, importada da Alemanha. Rumo à terra prometida, que é Nova York, onde, diz ele, está chovendo dinheiro.

Assim como Foster sugere, Schøllhammer (2009, p. 72) propõe que a prosa de Sant'Anna deve ser lida como referencial e simulacral ao mesmo tempo, pois cria imagens literárias que estão conectadas à realidade, mas também desconectadas e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes. Para Hal Foster, é exatamente a possibilidade de coexistência dos dois modos de representação que constitui o que ele denominará de “realismo traumático”. Esse tipo de realismo revela o trauma que é ignorado pelo narrador, mas sentido pelos leitores do conto. A reificação, na narrativa, é ocasionada pelo caos da vida no capitalismo, pelo encontro do homem com a máquina e pelas frutíferas possibilidades que ela traz.

Sem aprofundar o argumento de Foster, precisamos perceber que a leitura realizada a respeito do trauma como “encontro falho” com o real ganha magnitude para além dos limites subjetivos e individuais. O autor expõe que a experiência pós-industrial causa uma cultura traumática que estabelece o “encontro falho” como condição universal, e não limitada a esta ou aquela subjetividade. Diante dessa realidade, a representação passa a ser entendida como uma construção que exhibe e esconde ao mesmo tempo. A representação nos resguarda contra o real na manifestação mais concreta de violência, aflição e, num mesmo golpe, aponta para o real, na recriação de alguns efeitos como efeitos estéticos. Assim como é perceptível no trecho:

Meu enorme capital vai se fundir ao enorme capital do dinheiro que chove em Nova York. Basta que pare de chover água normal aqui, na Marginal Tietê. Basta que os carros nacionais sejam eliminados. Basta que o prefeito preto fique branco e deixe de ser preto como a água do Rio Tietê ao se misturar com os excrementos dos pretos nacionais. Deus só está testando a minha fé, por isso não para de chover água normal aqui, na Marginal Tietê. Por isso, os carros nacionais continuam a obstruir a passagem veloz do

meu carro vermelho, importado da Alemanha. Eu tenho fé, Deus. Eu acredito, Deus. Deu no rádio: está chovendo dinheiro em Nova York. (SANT'ANNA, 2007, p. 12)

A representação do real, na passagem acima, escancara o racismo, a obsessão do personagem por Nova York, a violência e o complexo de superioridade do narrador, que acredita ser o escolhido de Deus para realizar tal travessia. Por outro lado, esconde a manifestação da realidade por trás de um fundamentalismo religioso, segundo o qual Deus dá os desígnios, o homem é apenas mero súdito que professa a própria fé conforme as palavras do Senhor. O revés do personagem é apenas um teste divino para que ele, com sua persistência digna de um homem de negócios, prove ser digno do paraíso: Nova York.

Central para a leitura de Foster é a incompreensão da repetição que, para ele, não será apenas repetição do recalcado em sintoma ou significante, mas uma repetição compulsiva do encontro traumático com o real. Algo que resiste à simbolização e que não constitui nenhum significante senão o efeito, o toque do real. Dessa perspectiva, a repetição não deve ser vista apenas como reprodução, no sentido de representação de referente ou simulação de um conceito puro, de um significante isolado. Mesmo que a representação continue funcionando nessa forma de repetição, outra repetição, a repetição compulsiva da significação, “enquadra” o real e aponta para seu efeito traumático. O efeito traumático e a repetição compulsiva do narrador se evidenciam em toda a narrativa. O trecho elencado servirá para explicitar os preceitos de Foster e Schøllhammer:

Me perdoe, Deus. Na época das eleições eu ainda não havia recebido vossas instruções. Mas agora deu no rádio. Está chovendo dinheiro em Nova York e eu preciso ir para Nova York. Em Nova York poderei voar livremente, velozmente, no meu carro vermelho, importado da Alemanha. Em Nova York, meu carro vermelho, importado da Alemanha, jamais será assaltado pelos assaltantes pretos. Em Nova York não chove chuva de água normal. Chove dinheiro em Nova York! Mas é só para mim, Paulo e os nova-iorquinos. (SANT'ANNA, 2007, p. 12)

A obstinação do narrador em chegar a Nova York se evidencia a todo momento; apenas nesse trecho, a cidade é citada seis vezes. No conto, a repetição incansável e enfática de termos como “*American Airlines*”, “Nova York”, “o carro vermelho, importado da Alemanha”, “voo de primeira classe” e a “chuva de dinheiro”

evidencia a manifestação dos desejos de consumo tão endossados pela indústria global. As repetições não se dão apenas para enfatizar o poder de consumo, mas também se evidenciam como manifestações dos preconceitos enraizados na nossa sociedade.

Para o narrador, seu carro vermelho, em Nova York, não será “assaltado pelos assaltantes pretos”, e o fato de o narrador usar essa redundância e repetição, “assaltado pelos assaltantes”, evidencia a sua enfática posição de que os pretos são uma categoria humana inferior. Os males que o personagem identifica em sua trajetória são causados por esses indivíduos que, na visão dele, assaltam, atrapalham e não têm poder aquisitivo, sendo, assim, pessoas indignas de sucesso e de estarem em Nova York. Schøllhammer também cita que a insistência da repetição na linguagem literária “não só reproduz a linguagem do lugar-comum, mas articula-a mecanicamente como um objeto e desafia sua superficialidade através de um exagero e afirmação vertiginosos” (2004, p. 75).

No conto, além das repetições dos termos mencionados, outras características se repetem, exibindo-se e escondendo-se, simultaneamente. São exemplos: a violência, o preconceito e a alienação que ecoam compulsivamente no encontro da linguagem com o real. Nesse processo de repetir, mostrar e camuflar, a literatura de Sant’Anna aponta para seu significado traumático. A linguagem literária, apropriando-se dos lugares comuns, apresenta uma superficialidade rachada, na qual é possível descartar a interioridade psicológica e criar um jogo de alienação violentamente inumano.

Em “O importado vermelho de Noé”, o personagem narra a sua travessia, passando pela Marginal Tietê, e teme que sua máquina importada da Alemanha seja invadida por excrementos do rio, já que, no Brasil, não acontece/ocorre chuva de dinheiro e, sim, de água normal que inunda os rios.

Oh! Deus. Está tão frio. A água normal e preta está subindo, subindo. A água preta macula meu carro vermelho, importado da Alemanha. Oh! Deus. Por que me fazes passar por esta prova final? O subproduto da indústria preta já atinge meu peito largo de grande administrador. A água normal é fria. O dinheiro que chove em Nova York é quente como o regaço de Julia Roberts. (SANTA’ANNA, 2007, p. 18)

Em desespero na sua travessia agônica, o personagem contata Deus: “Há excrementos pretos flutuando ao redor de meu forte pescoço. Há água fria. Contato. Deus, contato. Falhas existem para serem corrigidas. Contato. Contato. Excremento detectado” (SANTA’ANNA, André, 2007, p. 19). Com suas preces silenciadas e sua máquina submersa nos excrementos flutuantes do rio Tietê, o narrador se vê sem saída:

Água preta normal, entrando no nariz de linhas arrojadas. Deus, deu no rádio. Está chovendo dinheiro em Nova York. Está chovendo dinheiro em Nova York. Excremento preto nacional normal à frente. Eu quero ir para Nova York. Excremento preto de baixo poder aquisitivo, na minha boc.... Está chovendo dinheiro em Nov... (SANTA’ANNA, 2007, p. 19)

Assim, com uma frase fragmentada, o conto chega ao fim, sem que o personagem consiga aproximar-se da “Terra Prometida” e sem que sua potente máquina pudesse salvá-lo. Em um embate entre a realidade e a fantasia, submerso por excrementos, o personagem é afogado. André Sant’Anna, com grande perspicácia, deu fim a essa narrativa verborrágica, forçando o cessar das palavras com a interrupção feita forçadamente por dejetos nacionais, de baixo poder aquisitivo.

O narrador, por narrar em primeira pessoa, explicita um discurso verborrágico que, em tempo real, noticia a sua morte iminente. Sua peregrinação principia, segundo ele, a caminho do sublime, seguindo os desígnios de Deus, mas acaba de forma dramática. A dualidade entre o paraíso e o inferno se dá na narrativa entre o desejo do narrador de chegar à Terra Prometida e a incapacidade de evitar seu inferno particular, representado pelos dejetos nacionais. Para Maffesoli (2004), a ficção tem um papel fundamental em mostrar os abismos humanos, pois o sujeito, ao se espelhar em algum Deus, se vê imperfeito e se depara com sua própria insignificância e vileza.

A máquina é deificada para o protagonista, e a enchente do Rio Tietê ganha uma dimensão simbólica. Esse simbolismo faz referencia à sociedade brasileira subdesenvolvida, que se exhibe tecnológica e instrumentalizada, porém deixa a desejar em sua dimensão humana, ainda atrasada. O personagem não faz a travessia almejada, pelo contrário, é engolido – agarrado à máquina – pelo Tietê que alude parodicamente ao “mar vermelho” da Bíblia Sagrada. O carro que, no conto,

se inicia como um mero objeto de luxo, vai mudando seu significado e se torna cada vez maior. Sant'Anna, ao envolver Deus na narrativa, traz o apelo religioso comumente usado pela elite brasileira para reafirmar o discurso dos ricos de que Deus beneficia os homens bem-aventurados.

Percebe-se que, após a análise dos cinco contos elencados, a máquina vai cumprindo seu papel desumanizador nos indivíduos e é em “O importado vermelho de Noé” que essa desumanização atinge seu ápice. A máquina que, nos contos anteriores – em sua ordem cronológica –, foi rumo a uma progressiva opressão, agora não representa mais a opressão ou um poder invisível, não há uma luta contra o sistema. O que há é o total desinteresse pela humanidade, o homem e a máquina são indissociáveis. A opressão, agora, é absoluta.

Por fim, cabe ressaltar que, na concepção de uma realidade diária estereotipada e banal sujeita à reprodução acelerada pelas máquinas e pelos bens de consumo, a literatura de Sant'Anna arrisca inserir contrastes. A prosa do escritor e a exposição do consumo do homem mostram sua face destrutiva. Dessa forma, em concordância com Schøllhammer, a respeito da literatura de Sant'Anna, pode-se afirmar que ela conecta o plano da estupidez e da ignorância com o da crueldade, descortinando, por baixo dessa consumação frenética, a violência e a morte (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 77). A lógica da religião, do consumo, do amor pelas máquinas e da dominação de classe se descortina na plenitude de seu próprio absurdo. Por trás da fúria desmistificadora de Sant'Anna, está o inconfundível desespero de quem, ao não se conformar com a barbárie, penetra nela para desvendar suas entranhas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas análises empreendidas, a máquina se comprova uma figura importante nos discursos literários modificando a vida dos indivíduos que a cercam em maior ou menor proporção. Traçando a linha cronológica dos contos estudados, percebe-se que a máquina se instala no espaço de três dias em “A máquina extraviada”, de José J. Veiga, remetendo à criação divina do universo numa intertextualidade bíblica. Na narrativa de Veiga, a máquina anuncia o progresso, e esse “novo mundo” permeia as relações dos moradores da comunidade, atingindo o patamar de divindade.

Nesse primeiro conto, há a resistência do Vigário e estranhamento de algumas pessoas em relação a essa chegada, seu aparecimento se dá como um presente divino e, com o passar do tempo, a máquina torna-se indispensável na vida de quase todos os habitantes da cidade.

Já no segundo e terceiro contos, respectivamente, “Passeio noturno” – parte I e “Passeio noturno” – parte II, ambos de Rubem Fonseca, a máquina simboliza o poder da elite econômica e a impunidade dela, quando o protagonista usa seu automóvel para saciar seu desejo de matar. Nesses dois contos, a máquina é como extensão do corpo humano, é o que torna o homem completo e, do mesmo modo, acaba reificando as relações humanas do protagonista.

No quarto conto analisado, “O homem que procurava a máquina”, de Ignácio de Loyola Brandão, fica evidente o deslocamento do indivíduo diante do progresso e desse “novo mundo” que surgiu. No texto, é mostrado o ponto de vista do homem que foi marginalizado dentro de sua própria comunidade pela sua inconformidade com as mudanças causadas pela máquina, o que acabava separando os indivíduos em duas categorias de acordo com sua proximidade ou distanciamento da máquina.

E, por fim, no último conto analisado, “O importado vermelho de Noé”, de André Sant’Anna, há o ápice desse processo de submersão e fragmentação do indivíduo frente à máquina, que, nesse caso, é representada por um carro que simboliza o passaporte para o paraíso: Nova York. O protagonista, nessa narrativa, está totalmente entregue à máquina e confortável com o mundo novo que se estabeleceu. Isso se reflete desde o discurso verborrágico e clichê do protagonista até suas ações desmedidas e egoístas em busca do dinheiro e da reafirmação de seu poder, enquanto elite econômica.

Nesse sentido, há um percurso literário traçado pelos escritores contemporâneos colocando as máquinas como moedoras das gentes, empurrando os indivíduos para o progresso maquinal em detrimento da dimensão humanística. O que resulta na reificação dos indivíduos e marginalização dos que são resistentes a ela. Em 1968, com a publicação de Veiga, a máquina traz um mistério que vai sendo desvendado nos outros contos, escancarando a estrutura de poder por trás das máquinas, o que culmina no indivíduo consumista e reificado apresentado por Sant’Anna, que está totalmente à mercê da promessa de progresso, dentro de sua

máquina, sufocado por excrementos e obrigado a cessar suas palavras. A implícita morte do protagonista na travessia da Marginal Tietê é como um reflexo dos indivíduos contemporâneos que vivem alienados pelas máquinas e pelos bens de consumo, onde nadam, nadam e acabam morrendo na praia.

REFERÊNCIAS

Contos analisados

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Cadeiras proibidas**. São Paulo: Símbolo, 1976.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

SANT'ANNA, André. **Sexo e amizade**. São Paulo: companhia das Letras, 2007.

VEIGA, José J. **A estranha máquina extraviada**. Rio de Janeiro: Prelo, 1968.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Theodor. Adorno; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo: Paz e Terra, 2002

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. (Original publicado em 1944).

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**: Arte e comunicação. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1951.

ADORNO, Theodor. **Teoria da semicultura**. In: Revista Educação & Sociedade. Papyrus: ano XVII, nº 56, dezembro/96.

_____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos [1947]. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Che cosé il contemporâneo?** Roma: Nottetempo, 2008.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. **Reificação e linguagem em Guy Debord**. Fortaleza: EdUECE / Unifor, 2006.

BARBO, Sérgio. **Exclusivo: Rubem Fonseca – a serviço da literatura e da ditadura**. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/exclusivo-rubemfonseca-a-servico-da-literatura-e-da-ditadura/>> Acesso em: 03 Nov, 2022.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BELTRÃO, Luiz. **Sociedade de massa**: comunicação e literatura. Petrópolis: Vozes, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1986.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2019.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1989.

COELHO, Maria Angelina. (1969). **O homem e a máquina**. Revista Portuguesa de Filosofia, 25(3/4), 234–245. <http://www.jstor.org/stable/40334962>.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ENTRE-VISTAS: **abordagens e usos da história oral** / Marieta de Moraes Ferreira (Coordenação); Alzira Alves de Abreu... [et al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998. 316 p. il.

FREITAG, Bárbara. **Habermas e a teoria da modernidade**. Cad. CRH., Salvador, n.22. p.138-163, jan/jun.1995.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.

G. Debord. **Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne**. Em Internationale Situationniste, nº 6, agosto, 1961.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GEHLEN, Arnold. **Über kulturelle Kristallisation** (Sobre a cristalização cultural). In: Studien zur Anthropologie und Soziologie (Estudos sobre antropologia e sociologia). Neuwied, 1963.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado aberto, 1981.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Trad: Rodinei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade**: o lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MARX, Karl. **Fetichismo e reificação**. In_____. Sociologia. São Paulo: Ática, 1988. p. 159 – 172.

MARX, Karl. **O capital, livro I**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, Wilson. **Um realista mágico**. In: _____. *Pontos de vista*. v. 8. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994. p. 96 -100.

MORIN, Edgar. **O método 1**: a natureza da natureza. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MUMFORD, Lewis. **El mito de la máquina**: técnica y evolución humana. Trad. Arcadio Rigodón. La Rioja, Spain: Pepitas de calabaza, 2010.

MUMFORD, Lewis. **Técnica y civilización**. Versão espanhola de Constantino Aznar de Acevedo. Alianza Editorial, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHØLLHAMMER; Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER; Karl Erik. **Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 27-53.

SEVERIANO, Maria de Fátima. **Narcisismo e publicidade**: uma análise psicossocial dos ideais do consumo na contemporaneidade. São Paulo: Annablume, 2001.

REZENDE, Irene Severina. **O fantástico no contexto sócio cultural do século XX**: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (2008. 241f. Tese (Doutorado em Letras) Setor de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em:<<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa>.>Acesso em: 10 out. 2022.